

MATHILDE VILLOTTE

Élève diplômée de l'École du Louvre

LA RENAISSANCE

ET

UN GROUPE DE STALLES DU MIDI

Thèse pour le Doctorat d'Université

S. I. L. I. C.

41, Rue du Metz — LILLE

1930

LA RENAISSANCE
ET
UN GROUPE DE STALLES DU MIDI

MATHILDE VILLOTTE

Élève diplômée de l'École du Louvre

LA RENAISSANCE

ET

UN GROUPE DE STALLES DU MIDI

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

S. I. L. I. C.

41, Rue du Metz — LILLE

1930



AVANT-PROPOS

Ayant eu l'occasion d'étudier les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges : il nous a semblé que la transition de l'art gothique à l'art classique — et plus généralement de l'esprit du moyen âge à celui de la Renaissance — s'y montrait de façon particulièrement instructive.

Nous avons pensé qu'une étude analogue, s'appliquant à plusieurs monuments similaires, nous montrerait plus clairement encore les mêmes phénomènes et serait, par conséquent, d'un intérêt bien plus vif. C'est cette étude qui a été tentée ici. Elle embrasse une période d'un siècle, à peu près, et concerne un groupe d'œuvres exécutées au sud de la Loire.

1° Les stalles de Rodez (contrat de 1478) : d'un style gothique flamboyant, absolument pur ;

2° Les stalles d'Auch (commencées entre 1507 et 1538 ?) : gothiques dans leurs formes générales, mais la Renaissance s'insinue dans l'œuvre et y tient une assez large place ;

3° Les stalles de St-Bertrand-de-Comminges, datées 1535, 1537 : entièrement Renaissance ;

4° Les derniers travaux des stalles d'Auch, 1552 : aucune modification ne devra être apportée dans le style de l'œuvre.

Nous ne nous priverons pas d'établir des comparaisons entre ces chantiers méridionaux et d'autres chantiers appartenant à la même région (La Chaise-Dieu, Villefranche-de-Rouergue, St-Léonard, etc.), ou encore à d'autres parties de la France et d'ailleurs (Rouen, Amiens, Troyes, Espagne, etc.).

Notre exposé comprendra deux parties :

I. — *Historique* : 1. Le contrat. — 2. L'art : le style et son évolution. — 3. Les mécènes. — 4. Les maîtres et leurs collaborateurs.

II. — *Iconographie* : 1. Les grands thèmes religieux. — 2. L'iconographie Renaissance. — 3. L'iconographie issue du Folklore. — 4. L'iconographie comportant des allusions à l'actualité.

De ces deux études, nous nous efforcerons de tirer des conclusions où se montreront nettement la Renaissance, ses causes, ses modes de diffusion, ses effets sur les arts et les métiers, sur l'esprit religieux et l'esprit populaire.

Nous ne nous dissimulons pas, du reste, que, pour tirer du sujet tout ce qu'il contient d'utile et d'intéressant, il faudrait l'étendre à toutes les menuiseries d'églises, non seulement de notre pays, mais des pays voisins. Il y faudrait consacrer un temps et des forces qui dépassent de beaucoup les moyens d'action dont nous pouvons disposer ; mais, si notre modeste ébauche parvient à donner quelque idée de ce que serait un grand ouvrage ainsi conçu et réalisé, notre but sera atteint.

BIBLIOGRAPHIE

N.-B. — *La bibliographie étant énumérée ici selon un ordre méthodique, nous indiquons la manière de retrouver chaque auteur par les numéros, à l'aide de l'ordre alphabétique suivant :*

Alfassa, 19. — André, 51. — Bertaux, 13. — Bion de Marlavagne, 25. — Boutillier du Retail, 9. — Branet, 50. — Brière-Misme, 4. — Bruchet, 18. — Champfleury, 34, 35, 36. — Delignières, 40. — Douais, 22. — Dumège, 53. — Durand, 17, 21. — Dürer, 40. — Duriez, 39. — Fiancette d'Agos, 27. — Gavelle, 9, 12, 15, 41, 46. — Gossart, 42. — Graillot, 10. — Gruyer, 52. — Guiffrey, 49. — Jorga, 38. — Kœchlin, 9. — Lafon, 30, 31. — Langlade, 24. — Langlois, 26. — Le Rouge, 44. — Mâle, 33, 43. — Marquet de Vasselot, 9. — Meyer, 48. — Molinier, 11, 20. — Nohac, 1. — Perrault, 3. — Piétrisson de Saint-Aubin, 9, 29, 46. — Quintero, 32. — Rabelais, 2. — Rosenthal, 6. — Schneider, 5. — Sentetz, 23. — Thausing, 52. — Van Bastelaer, 37. — Van Marle, 47. — Villard de Honnecourt, 16. — Villotte, 28. — Vitry, 7, 8.

Quelques ouvrages, utilisés pour des points de détail, ne sont pas indiqués dans cette bibliographie.

I

OUVRAGES RELATIFS A LA RENAISSANCE ET AU CLASSICISME ITALIEN

I. — *L'Esprit de la Renaissance.*

1. — NOLHAC (Pierre de). — *Erasme en Italie, étude sur un épisode de la Renaissance suivie de douze lettres inédites d'Erasme.* Paris, C. Klincksieck, 1898.

2. — RABELAIS. — *Œuvre, éd. critique, publiée par Abel LEFRANC et autres.* Paris, H. Champion, 1913, T. II.

3. — PERRAULT. — *Les Dix livres d'architecture de Vitruve, corri-*

gez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures. 2^{me} éd. Paris, J. B. Coignard, 1684.

4. — BRIÈRE-MISME (Clotilde). — L'Histoire de la collection des peintures du Louvre ; étude lue à l'Assemblée générale mensuelle de la Société des Amis du Louvre, le 11 mars 1927. Paris, Lahure, s. d.

II. — Le Mouvement de la Renaissance dans les arts.

5. — SCHNEIDER (René). — L'Art français. Fin du moyen âge et Renaissance. 2^{me} éd. Paris, H. Laurens, 1928.
(Collection *Les Patries de l'art*).

6. — ROSENTHAL (Léon). — La Gravure. Paris, Renouard, 1909.

7. — VITRY (Paul). — Michel Colombe et la sculpture française de son temps. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1901.

8. — VITRY. — Hôtels et Maisons de la Renaissance française.

9. — KOECHLIN (Raymond), MARQUET DE VASSELLOT (J.-J.). — La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle, étude sur la transition de l'art gothique à l'italianisme. Paris, A. Colin et Cie, 1900.

Voir les travaux de détail, publiés depuis, par MM. GAVELLE, BOUTILLIER DU RETAIL et PIÉTRESSON DE SAINT-AUBIN, bibliographie presque complète dans la *Nouvelle Revue de Champagne et de Brie*, avril 1927 : La sculpture troyenne au XVI^e siècle, d'après quelques travaux récents, par M. P. de Saint-Aubin. Dans ces derniers travaux, MM. Gavelle et de Saint-Aubin se sont occupés, en particulier, des ateliers de stalles.

10. — GAILLOT (Henri). — Nicolas Bachelier, imagier et maçon de Toulouse au XVI^e siècle. Toulouse, E. Privat, 1914.

(*Bibliothèque méridionale*, publiée sous les auspices de la Faculté des lettres de Toulouse, 2^{me} série, t. XIV).

11. — MOLINIER (Emile). — Les Plaquettes. Catalogue raisonné. Paris, J. Rouam, 1886, T. I.

12. — GAVELLE (Emile). — L'École de peinture de Leyde et le romantisme hollandais au début de la Renaissance : Cornelis Engebrechtsz. Lille, Raoust, 1929.

M. Gavelle, ancien élève de Courajod, étudie, lui aussi « la transition de l'art gothique à l'italianisme ». Il retrouve, aux Pays-Bas, des phénomènes analogues à ceux que MM. Vitry, Koechlin et Marquet de Vasselot ont constatés en France, analogues aussi, à ceux que nous allons examiner dans le midi de la France.

13. — BERTAUX (Emile). — La Renaissance en Espagne et en Portugal, dans *Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André MICHEL. T. IX, ch. VI.

14. — DÜRER. — L'Œuvre du Maître... Paris, Hachette, s. d.
(Collection des *Classiques de l'art*).

Recueil de reproductions nombreuses ; à ce titre, très précieux.

III. — *Organisation des métiers, fonctionnement des ateliers.*

15. — GAVELLE (Emile). — Le Fonctionnement d'un grand atelier de menuiserie en 1524. *Lille, Danel, 1925.*

16. — VILLARD DE HONNECOURT. — Album.

17. — DURAND (Georges). — L'Ameublement civil au XVI^e siècle dans les stalles de la cathédrale d'Amiens. *Amiens, Yvert et Tellier, 1890.*

(Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*).

18. — BRUCHET (Max). — Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie. *Lille, Danel, 1927.*

En publiant ou résumant dans cet ouvrage considérable tous les textes relatifs à Brou, le regretté archiviste du département du Nord a fourni une contribution importante à l'histoire de l'art du XVI^e siècle : d'après ces documents on reconnaît ce qui appartenait le plus souvent à un peintre dans le projet d'une œuvre de sculpture.

19. — ALFASSA (P.). — Les Tapisseries des chasses de Maximilien, dans *Gazette des Beaux-Arts*. 62^e année, 5^e période. T. I., fév. et mars-avr. 1920.

IV. — *Les Stalles.*

20. — MOLINIER (Emile). — Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle. II. Les meubles du moyen âge et de la Renaissance, les sculptures microscopiques, les cires. *Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, s. d.*

21. — DURAND (Georges). — Monographie de la cathédrale d'Amiens.

22. — DOUAIS (C.). — Les Stalles du chœur de Sainte-Marie d'Auch, d'après un document inédit (1552). *Paris, Picard, 1896.*

23. — SENTETZ (P.). — Notice sur Sainte-Marie d'Auch. *Auch, F. Cocharaux, 1926.*

(6^{me} éd. illustrée, publiée par la *Société d'archéologie du Gers*).

24. — LANGLADE (Jacques). — L'Abbaye de La Chaise-Dieu. *Paris, H. Laurens, 1927.*

(*Les visites d'art, memoranda*).

25. — BION DE MARLAVAGNE (L.). — Histoire de la cathédrale de Rodez. *Paris, Didron, 1875.*

26. — LANGLOIS (E.-H.). — Stalles de la cathédrale de Rouen. *Rouen, Périaux, 1838.*

27. — FIANCETTE D'AGOS (Baron Louis de). — Notre-Dame de Comminges, monographie de l'ancienne cathédrale de Saint-Bertrand. *Saint-Gaudens, Abadie, 1876.*

28. — VILLOTTE (Mathilde). — Les Stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges. *Saint-Gaudens, Abadie*, 1930.

(Extrait de la *Revue de Comminges*).

29. — PIÉTRESSON DE SAINT-AUBIN (P.). — Deux menuisiers picards, auteurs des stalles de la cathédrale de Troyes, dans *Bulletin trimestriel de la Société d'Emulation d'Abbeville*. 1 et 2, 1924.

30. — LAFON (Abbé Victor). — Historique du chœur et iconographie des stalles de l'église Notre-Dame de Villefranche-de-Rouergue, Rodez, *Ratery-Virenque*, 1889.

31. — LAFON (Abbé Victor). — Iconographie de la Chartreuse Saint-Sauveur de Villefranche-de-Rouergue. Rodez, *Ratery-Virenque*, 1891.

32. — QUINTERO (Pelayo). — Sillas de Coro, noticia de las mas notables que se conservan en España. Madrid, *Hauser y Menet*, 1908.

II

ICONOGRAPHIE, MYTHOLOGIE, FOLKLORE

33. — MALE (Emile). — L'Art religieux à la fin du moyen âge. Paris, A. Colin, 1908.

34. — CHAMPFLEURY. — Histoire de la caricature antique, 2^{me} éd. Paris, E. Dentu, s. d. [1867].

35. — CHAMPFLEURY. — Histoire de la caricature au moyen âge et sous la Renaissance. 2^{me} éd. Paris, E. Dentu, s. d.

36. — CHAMPFLEURY. — Histoire de l'imagerie populaire. Paris, E. Dentu, 1869.

37. — VAN BASTELAER (René). — Les Estampes de Peter Bruegel l'ancien. Bruxelles, G. van Oest et Cie, 1908.

38. — JORGA (N.). — La Création religieuse du Sud-Est européen ; conférence en Sorbonne, dans *Revue historique du Sud-Est européen*, 1929.

39. — DURIEZ (abbé Georges). — La Théologie dans le drame religieux en Allemagne au moyen âge. Lille, R. Giard, 1914.

Cet ouvrage, bien que traitant de matières théologiques et littéraires, est indispensable à qui étudie l'art religieux du moyen âge.

40. — DELIGNIÈRES (Emile). — Histoire et description de l'église de Saint-Vulfran à Abbeville. Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, s. d.

(*Inventaire des richesses d'art de la France*. III. Province — Monuments religieux).

41. — GAVELLE (Emile). — Le Diable déguisé dans des tableaux et gravures du XVI^e siècle. *Lille, Danel*, 1929.

(Communication à la *Société des Sciences de Lille*).

42. — GOSSART (Maurice). — Jérôme Bosch. *Lille*, 1907.

43. — MALE (Emile). — La Clef des allégories peintes et sculptées. — I. En Italie. — II. En France, dans *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} et 15 Mai 1927.

44. — Le Grand Kalendrier et compost des bergiers avecq leur astrologie et plusieurs aultres choses. *Troyes, Nicolas le Rouge*, s. d. [XV^e s.].

Réédition : *Paris, Payot*, 1925.

45. — Manuscrits et Livres (différentes bibliothèques), ventes 28, 29 et 30 novembre 1905. *Amsterdam, sous la direction de M. M.-R. W. de Vries*.

46. — GAVELLE (Emile), PIÉTRESSON DE SAINT-AUBIN (P.). — Nicolas Halins dit le Flamand, tailleur d'images à Troyes (vers 1470 — après 1541). *Lille, Camille Robbe*, 1924.

(Extrait de la *Revue du Nord*, mai et août 1924).

47. — VAN MARLE. — L'Iconographie de la décoration profane des demeures princières en France et en Italie aux XIV^e et XV^e siècles, dans *Gazette des Beaux-Arts*, sept.-oct. 1926.

48. — MEYER (Paul). — Les Neuf Preux, dans *Bulletin de la Société des anciens textes de 1893*.

49. — GUIFFREY (Jules). — Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur la représentation des Preux et des Preuses au XV^e siècle, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1879.

III

BIOGRAPHIE

50. — BRANET (A.). — Notes sur les artistes de la cathédrale d'Auch, dans *Congrès archéologique de France, LXVIII^e session*, séances générales tenues à Agen et Auch en 1901 par la Soc. fr. d'Arch. *Paris, A. Picard ; Caen, H. Delesques*, 1902.

Notes, malheureusement sans références, sur Arnaut de Moles, Jean de Molis, etc.

51. — ANDRÉ (Ferd.). — Un artiste sculpteur de Bourges, au quinzième siècle, notice sur André Supplice ou Sulpice, dans *Réu-*

nion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne, du 28 Avril au 1^{er} Mai 1886. Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1886.

52. — THAUSING (Moritz). — Albert Dürer, sa vie et ses œuvres, trad. Gustave GRUYER. Paris, Firmin Didot et C^{ie}, 1878.

53. — DUMÈGE. — Notice sur une maison du XVI^e siècle, dans *Mémoires de la Société d'archéologie du Midi de la France*, 1840-41.

Indications souvent erronées sur la biographie et les œuvres de Bachelier.

Puis :

Gallia Christiana. — Biographie Didot. — Bayle. — etc., etc.

PREMIÈRE PARTIE : HISTORIQUE

CHAPITRE PREMIER

Le contrat et les modalités de son exécution

A l'origine de toute entreprise tendant à doter une église de stalles, se trouve un contrat notarié passé entre le client et le chef de l'entreprise. — Nous possédons plusieurs types de ce contrat. Il est, aussi, possible de reconstituer d'autres documents analogues d'après l'historique des chantiers.

— A —

Nous allons étudier le bail initial en prenant pour base l'acte dressé à Rodez, au XV^e siècle.

Nous le comparerons au marché de 1552, qui a assuré l'achèvement des stalles d'Auch, et à d'autres contrats encore.

1. *La rédaction de l'acte.* — L'acte de Rodez est rédigé entièrement en latin. Daté du 9 mai 1478, il est dressé par un seul scribe, qui prend le titre de *notarius*, sans autre qualificatif. Nous si-

gnalons ces particularités aux archivistes et aux historiens du droit sans insister ; nous noterons seulement que, dans la région du nord de la Loire, des contrats analogues sont rédigés en français et dressés par deux notaires royaux ¹.

2. *Les clauses.* — a) *Clauses relatives au modèle des stalles.* — Le chœur (l'enclos des stalles) doit être « établi en général et en détail et orné ou construit à la façon et copie du chœur de l'église de Béziers, dont, ici même, le même maître [contractant] a montré le dessin ou portrait ».

Cette clause n'est pas exceptionnelle. Elle est, au contraire, tout à fait habituelle, aussi bien en France qu'en Espagne. Elle ne correspond pas seulement à un engouement en faveur des stalles qui se serait produit à partir du XV^e siècle : elle résulte, au contraire, d'une habitude d'esprit, très ancienne dans le clergé régulier ou séculier, et dont on trouverait déjà la trace, lors de la construction des cathédrales ².

1. (*Arch. de l'Aube*, G, 1590, fol. 52 v^o, 53). « A Jehan Le Mairat et Nicolas Dosney, notaires royaux à Troyes, pour leurs salaires d'avoir esté par deux ou trois fois en la maison de Monseigneur le Doyan de ceste église, pour stipuler et mettre en papier le marché qui a esté faict à Adam d'Aubelmes et Mathieu de Rommilles, menuysiers, païé XV s. t. »

Document communiqué obligeamment par MM. E. GAVELLE et P. PIÉTRESSON DE SAINT-AUBIN qui préparent un ouvrage sur l'art champenois. — Je dois également à ces messieurs les extraits ci-après des Archives de l'Aube.

2. Cf. l'émulation produite parmi des évêques assistant à la consécration de l'Abbatiale de Saint-Denis, le 11 juin 1144. (Conférence de M. Marcel Aubert, sur les cathédrales gothiques). — Les stalles picardes de l'Abbatiale de Saint-Riquier avaient été imitées de celles de Saint-Lucien-de-Beauvais (Cf. P. P. de SAINT-AUBIN, *Deux menuisiers picards auteurs des stalles de la cathédrale de Troyes*,

Notre texte de Rodez ajoute : « le quel dessin, M. Pierre Valentin [le maître de l'œuvre, c'est-à-dire le mandataire de la fabrique en qualité de son président] a retenu par devers lui. » C'est sur ce dessin que l'on traite. Rien ne dit, dans l'acte de Rodez, que le notaire l'ait signé ou paraphé, mais nous avons, par ailleurs, la preuve que, dans le Nord, les notaires n'y eussent pas manqué : un projet d'autel pour l'église Saint-Nicolas de Troyes, par exemple, est signé de deux notaires, Passot et Mangenet, en 1533³.

b) *Clauses relatives à l'organisation technique de l'atelier.* — Le contrat est passé avec un menuisier (*menuscrius*). L'acte précise le nombre des ouvriers qui devront entourer le chef de l'entreprise : « Item, pour élaborer et achever tout ce que dessus [stalles et portes de la cathédrale], en général et en détail, il [le maître] aura continuellement sept valets, artisans et gens instruits dans l'art de la menuiserie ou sculpteurs en bois. »

pp. 288-406). — Lorsque les chanoines de Troyes veulent remplacer les stalles de leur cathédrale, ils décident de se référer au modèle du chœur de Châlons (1523) (*Arch. de l'Aube*, G. 1282 fol. 19^{ro}). — En 1532, le chapitre de l'église Saint-Etienne de la même ville veut, à son tour, remplacer des stalles « pourryes et ruyneuses » ; une commission est chargée de rechercher, dans différentes églises, un modèle. (*Ibid.*, p. 406). — Les stalles de la cathédrale d'Avila sont achevées à partir de 1535, par maître Cornelis de Hollande, qui s'engage à prendre comme type celles de San-Benito. (Ch. QUINTERO, *Sillas de Coro...*) Les exemples pourraient sûrement être multipliés.

3. MM. KOEHLIN et MARQUET DE VASELOT, dans leur livre sur la sculpture à Troyes... au XVI^e siècle, parlent, p. 170, de ce document. Mais, trompés par les érudits qui les ont précédés (ceux-ci égarés par une homonymie), ils prenaient la signature de Passot pour celle d'un peintre. M. P. de Saint-Aubin, archiviste de l'Aube, en reconstituant le dossier, d'où le dessin avait été distrait, a rétabli la vérité.

Aussi, on a cru devoir spécifier, en outre, qu'André Sulpice, le maître menuisier, aurait avec lui, non seulement des gens de son métier, mais encore des artisans d'un métier distinct bien que voisin : des sculpteurs.

Soixante-quatorze ans plus tard, en 1552, lorsque le vicaire général de l'archevêque d'Auch traitera avec Dominique Bertin « menuisier de Tholose »⁴, pour l'exécution de « quatre grands dossiers » et l'achèvement ou la transformation de cinq autres, bien qu'il s'agisse en partie de travaux de sculpture — et de sculpture d'images — pareille précaution ne sera pas prise. Dominique Bertin agit, alors, comme un entrepreneur général à qui toutes les responsabilités incombent : il s'entourera, à son gré, des collaborateurs qu'il jugera compétents. Cette liberté un peu abusive peut, du reste, se trouver, dans la réalité, très diminuée. Le vicaire général sait probablement d'avance quel est le sculpteur qui interviendra.

Ailleurs, à Troyes par exemple, il en va tout autrement. Le maître menuisier qui termine les stalles, laissées inachevées par son beau-père défunt, déclare nettement (1530) qu'il ne peut traiter quant aux *images* à placer aux extrémités des stalles hautes et basses. Ces images ne sont pas, dit-il, de sa compétence⁵.

En 1531⁶, on constate que, par la négligence d'un tailleur d'images, les sellettes⁷ ne sont pas

4. C. DOUAI, *Les stalles du chœur de Sainte-Marie d'Auch*.

5. *Archives de l'Aube*, G. 1282, fol. 270 v^o à 272 r^o.

6. *Ibid.*, G. 1282, fol. 273, v^o.

7. Le latin dit *sellulae* ; ce sont évidemment les miséricordes appelées ailleurs *sellettes* en français.

encore achevées ni pourvues de « statues ou images. » On voit, d'ailleurs, ensuite, le chapitre passer un contrat notarié distinct avec des sculpteurs⁸.

D'après certains contrats espagnols, au contraire, il semble qu'on ait, parfois, traité principalement avec un sculpteur : à Coria, en 1514, avec Martin de Ayala⁹, entailleuse (*entallador*) ; à Plasencia, en 1497, avec maître Rodrigo [Aleman], également qualifié *entallador*¹⁰, soit qu'il y eût en Espagne une séparation légale moins nette qu'en France entre les deux métiers de sculpteur et de menuisier, soit que le sculpteur agît dans les deux cas comme entrepreneur de l'ensemble.

Quelle est la situation du maître, chef de l'entreprise, dans cet atelier de Rodez ? Les valets travailleront avec lui. En effet, il travaille lui-même, de ses mains, au milieu de ce personnel qu'il a recruté.

Tout à l'heure, à propos de salaires, nous verrons le maître, en certains pays, rétribué selon la propre règle adoptée à l'égard de ses ouvriers. Parmi eux, il est, on peut le dire, *primus inter pares*. Nous reconnaitrons plus tard ce qui, en principe, lui assure cette primauté entre ses pairs : c'est sa science, son talent supérieurs, et non point ses capitaux. Le client s'est adressé à lui en raison de ces qualités et il arrive, même, que ce client prenne des précautions pour l'empêcher de

8. *Archives de l'Aube*, G. 1592, fol. 143 v^o-144 v^o.

9. *QUINTERO*, *op. cit.*, p. 53.

10. *Ibid.*, p. 49.

sous-traiter avec un autre maître ou de se désintéresser de l'exécution, personnellement : lorsque Rodrigo Aleman se charge, le 7 juin 1497, de faire des stalles dans la cathédrale de Plasencia, il s'engage positivement à travailler avec sept ouvriers « travaillant le dit maître Rodrigo comme ouvrier avec eux et se comptant comme un des dits ouvriers » ¹¹. A vrai dire, cette précaution révèle que certains accrocs au principe se produisaient dans la pratique et, à Auch, en 1552, il est bien probable que l'intervention personnelle, manuelle, de Dominique Bertin fut beaucoup moins effective. La remarque reviendra dans le cours de notre enquête. Elle y prendra toute son importance.

c) *Clauses relatives au travail.* — A Rodez, les sept ouvriers seront payés par le maître « à ses frais et dépens ». Ceci veut dire que, lui seul est rétribué directement par le client. Le maître a, avec lui, outre ces sept ouvriers (*famuli*), sa femme (*uxor*) et une servante (*ancilla*). Et voilà dix personnes à loger, nourrir, entretenir. Il n'est pas question de femmes des ouvriers : ceux-ci sont donc ou des célibataires, ou des gens qui ont laissé une famille dans un pays plus ou moins proche ou plus ou moins éloigné.

Le client s'engage à fournir tout ce qui est nécessaire à la vie du ménage et au fonctionnement de l'atelier pendant les huit années au plus que doit durer le travail. Je change l'ordre de l'énumération fournie par le texte du contrat :

11. P. QUINTERO, *Op. cit.* p. 49, fragment du contrat. ...e de labrar con syete oficiales labrando el dicho Maestre Rodrigo por oficial con ellos e contandose como uno de los dichos oficiales...

1° Une maison convenable et vacante sera mise à la disposition du maître, par l'évêque de Rodez, pour y habiter avec sa compagnie et, aussi, pour y exécuter le travail. C'est un logement et un atelier.

A Troyes, lorsque le chapitre cathédral traite avec le maître picard Adam d'Aubellemère, pour l'exécution des stalles, les choses se passent de façon tout à fait analogue. Il y a, pourtant, une légère différence : la maison mise à la disposition du maître pour lui, sa femme — s'il y a une servante nous l'ignorons — et ses ouvriers ne comporte pas, évidemment, de locaux utilisables pour un si grand atelier et l'on est obligé de construire un baraquement dans le jardin qui en dépend ¹².

Le contrat de Troyes ne nous a pas été conservé, et c'est par les comptes et délibérations du chapitre que nous sommes renseignés. Ces documents ont le mérite de nous laisser entrevoir, plus clairement que ne le fait un acte notarié, la vie de l'atelier. Ici, nous pouvons, sans crainte, généraliser : il est certain que cette vie de la petite colonie picarde de Troyes est tout à fait analogue à celle de l'atelier méridional. Nous y devinons l'importance que pouvait avoir la femme du maître : le chapitre lui fait cadeau d'une robe, un jour, en raison des services qu'elle a rendus aux valets et compagnons des stalles, des soins, de la surveillance qu'elle leur a accordés ¹³.

2° A Rodez, la nourriture et la boisson seront

12. *Archives de l'Aube*, G. 1590, fol. 49, v°.

13. *Ibid.*, G. 1282, fol. 104, r°.

assurées, au moins en partie, à cette maisonnée, par le client, dans les conditions suivantes :

1. Pendant les huit ans, prévus pour la durée du travail, il sera fourni au maître, en tout, 550 setiers de blé (mesure de Rodez), en comptant 60 setiers par an (ce qui, remarquons-le, réduit à 480 setiers les huit années) : chaque fois, ce blé sera livré moitié en grain (*frumentum*) et moitié en farine (*siligo*).

Il y aura quatre livraisons par an.

2. Pendant les huit ans, il sera payé au maître 11 livres tournois par an, soit, en tout, 88 livres tournois, pour la salaison d'un bœuf et de quatre pores (plus 12 livres tournois en raison du travail supplémentaire de la stalle épiscopale et des portes).

3. Pour la boisson, 120 pipes de vin « portées en ladite ville, mesure de ladite ville », en comptant 15 pipes par an (ce qui fait, cette fois, le compte).

3° Les salaires proprement dits sont représentés par une somme de 1.700 livres tournois payés au maître. (Il semble, ce qui est curieux, que cette somme lui soit versée en une fois, car il n'y a pas, dans l'acte, de prévisions d'annuités pour ce versement.) Le maître est tenu d'en payer annuellement son personnel « quant à leurs salaires comme il voudra et le travail le requerra ». Nous verrons que cette stipulation entraîne la nécessité de clauses de garantie entre les contractants.

Ne possédant plus le contrat de Troyes, nous ignorons ce qui pouvait y concerner la rétribution en nature du travail, mais nous constatons, quant

aux salaires proprement dits, que le maître, aussi bien que ses ouvriers, sont payés à la journée, de façon du reste inégale et proportionnée aux talents, à la compétence de l'intéressé « par l'avis des dits maîtres menuysiers [de la ville] et autres à ce congnoissans »¹⁴. Ils sont, même, payés tout d'abord individuellement par le chapitre et ce n'est qu'en 1534, après plus de six ans de fonctionnement de l'atelier, que son chef est chargé de la répartition des salaires.

Cela fait une grande différence : nous en aurons, tout à l'heure, je crois, l'explication. Nous constatons le même système à Rouen, mais, à un moment donné, on a recours à la rétribution aux pièces (ce dernier système était aussi appliqué à Rouen aux travaux d'imagerie).

d) Clauses relatives aux matières premières. —

Le maître sera « pourvu de matériaux, tels que montants et panneaux, clous nécessaires au travail et colle, aux frais de la fabrique exclusivement. Pour le reste, maître André y pourvoira de lui-même, comme l'exigera le travail ». — Le reste, c'est, peut-on penser, l'outillage, l'éclairage, etc.

A Troyes, nous constatons que le bois est acheté, en effet, aux frais du chapitre¹⁵. Mais, outre la colle, des chandelles de suif sont payées au maître pour les heures du matin et du soir. On lui alloue, aussi, une certaine somme « pour ses utilz ».

14. Cf. GAVELLE, *Le fonctionnement d'un grand atelier de menuiserie en 1524*.

15. GAVELLE, *Op. cit.*

c) *Clauses de garantie.* — Nous avons vu que le maître, à Rodez, perçoit la somme globale des salaires, qu'il la touche, semble-t-il, en une seule fois, qu'on lui laisse la responsabilité entière du maniement de ces fonds assez importants, qu'il ne se fait payer aucun outillage ¹⁶.

Il y a lieu de croire, en conséquence, que le personnage disposait d'un certain crédit, comme on dit de nos jours.

Une clause de garantie, inscrite à la fin du contrat, précise la situation de *capitaliste* qui appartient, certainement, à ce maître artisan : « et pour observer, réaliser tout ce que dessus, en général et en détail, selon la manière et les dessins convenus ci-dessus », l'évêque de Rodez, le maître de l'œuvre et le procureur de la fabrique, et, d'autre part, maître André Sulpice « se sont obligés eux-mêmes en propre personne et leurs biens mobiliers et immobiliers réellement, de façon mutuelle et réciproque et ont donné hypothèque. »

Nous pouvons être assurés que le contrat de Troyes ne comportait aucune clause similaire. Il est visible que, là, le chapitre ne possède aucun moyen de contrainte efficace à l'encontre du maître menuisier. Bien plus, en possession de ce que ses vénérables clients appellent, non sans révérence, « le nœud et secret des stalles », c'est lui qui les tient par la crainte de ne pouvoir jamais, à son défaut, achever l'œuvre commen-

16. A Troyes les établis et autre gros outillage appartiennent eux-mêmes au chapitre cathédral. Ils ont été, sans aucun doute, construits expès pour l'atelier des stalles. On voit qu'en 1338 ils sont prêtés à l'église Saint-Etienne par le chapitre (Arch. Aube, 6 G. 478, fol. 21 v°).

cée ¹⁷. Aussi, la situation des chanoines est-elle assez difficile devant les lenteurs d'un homme qui veut faire une belle œuvre, coûte que coûte à ses clients, et qui veut, aussi, prolonger la situation qui assure son existence. De fait, il est clair qu'il n'a pas le sou : c'est, lui, un véritable prolétaire, venu d'assez loin avec son coffre ou son sac d'outils et n'ayant, au su de ses clients, nul autre bien au monde que ses outils — et son fameux secret — un bien insaisissable, celui-là, et qui prend ainsi une importance énorme. Lorsqu'il est malade, en 1529, on va lui accorder des aliments de régime et des aumônes, en considération de sa pauvreté et de sa maladie ¹⁸. Les bons apôtres essaient, au surplus, de lui arracher son secret : ils l'essaient en vain. On a pensé, aussi, à lui faire donner caution, lorsqu'il a indiqué avec précision un nouveau délai nécessaire à l'achèvement des stalles. Cette négociation n'a certes pas abouti, à en juger par la suite des faits : on parle de contrainte par corps.

A Rouen, des difficultés à peu près identiques se sont produites. Elles eurent, probablement, pour origine le même défaut de clause de garantie dans le contrat, défaut répondant à une même pauvreté du maître, Philippot Viart, qui, en 1468 fut, lui, évincé brutalement, ses collaborateurs restant chargés du travail : on ne put que saisir ses meubles en l'expulsant de la maison qu'occupaient sa famille et l'atelier et le faire emprison-

17. GAVELLE, *Op. cit.*

18. *Arch. de l'Aube*, G. 1282, fol. 233 ^{ro}.

ner pour lui arracher, par la contrainte par corps, ses plans et devis ¹⁹.

★ ★

Nous venons d'analyser le contrat, passé entre l'évêque de Rodez et un maître menuisier, en vue de l'exécution des stalles de la cathédrale. Nous avons comparé ce contrat à d'autres et principalement au contrat de Troyes, sur lequel l'historique du chantier nous fournit de nombreux renseignements : il y a une très grande différence, on l'a vu, de l'un à l'autre, quant à la situation respective des parties contractantes.

A Rodez, nous voyons un chef d'atelier traitant pour ainsi dire d'égal à égal avec son illustre client, les deux intéressés s'engageant sur leurs biens meubles et immeubles et donnant hypothèque.

A Troyes, nous trouvons, au contraire, un pauvre diable de menuisier qui ne possède rien que ses outils personnels : il fait pour ainsi dire figure de serviteur à gage du chapitre.

Entre l'œuvre de Rodez (1478) et celle de Troyes (1524) il y a vingt-six ans. La différence de situation des deux maîtres : André Sulpice, le méridional, et Adam d'Aubellemère, le Picard, est-elle le résultat d'une évolution sociale, d'une sorte de dégradation des métiers ? Mais le contrat d'Auch de 1552 ressemble, sur ce point, au contrat de Rodez en 1478, et, d'autre part, à

19. Cf. pour Rouen : E. H. LANGLOIS, *Stalles de la cathédrale de Rouen*.

Rouen, entre 1457 et 1468, la situation respective des deux contractants est la même qu'à Troyes. Le mouvement des idées ne semble donc être pour rien dans cet abaissement du menuisier picard. Au surplus, la Renaissance tendrait, plutôt, bien au contraire, à relever la condition des artisans et artistes ²⁰.

Mais, puisque les contrats du nord et ceux du midi se groupent ici symétriquement, faut-il voir, dans une partie tout au moins des différences constatées, les traces de mœurs, d'habitudes, d'usages particuliers à deux régions distinctes : les pays de coutumes, les pays de droit écrit ?

La question est assez difficile à résoudre : notre enquête est trop restreinte pour nous conduire à une opinion ferme. En somme, nous ne pouvons rien tirer de précis quant aux effets de la Renaissance, de l'étude des contrats. Nous pouvons affirmer seulement, que, lors de ses débuts, différents systèmes de rémunération se présentent dans nos ateliers de stalles :

1° Le salaire à la journée, individuel, pour le maître comme pour ses collaborateurs, selon un tarif convenu ou fixé par experts ;

2° Le salaire payé *in globo* au maître, qui en assure la répartition entre ses collaborateurs, soit d'après le tarif convenu ou fixé par expert, soit à son jugement ;

3° Le salaire aux pièces.

Toute affirmation qui dépasserait celles-ci serait téméraire.

20. Voir sur ce point E. GAVELLE, *L'école de Leyde...* pp. 244-245.

Il est intéressant de bien nous représenter comment, dans l'atelier constitué par le contrat que nous venons d'analyser, se fait la division du travail.

Nous avons constaté, déjà, que l'on avait tenu à y spécifier que le maître, chef de l'atelier, aurait, avec ses collaborateurs menuisiers, des sculpteurs en bois.

C'est que, en effet, les deux métiers sont bien distincts.

Le menuisier a du reste, lui-même, un double rôle : il construit les stalles et, d'autre part, exécute leur décoration ornementale ; le sculpteur taille les *images*, les figures, dirions-nous aujourd'hui.

En principe, le menuisier ne doit pas se mêler des images. Il arrive pourtant qu'il manque à cette règle dont le statut des métiers peut lui faire une obligation légale. L'érudition nous fournit des exemples de ces conflits ²¹.

21. Cf. Georges DURAND, *L'ameublement civil au XVI^e siècle dans les stalles de la cathédrale d'Amiens*. Amiens, Yvert et Tellier, 1890. (Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, p. 11). « C'est ainsi qu'en Octobre 1535, sur la plainte des peintres, entailleurs (sculpteurs), brodeurs, verriers et enlumineurs (la corporation de Saint Luc à laquelle les entailleurs étaient réunis depuis 1400), défenses sont faites par l'échevinage à Jean du Mazis, hucher (menuisier), de s'ingérer de travailler de l'état d'entailleur d'images comme il le faisait tous les jours (*Archives de la ville d'Amiens*, Registre aux sentences, n° 3, 15 octobre 1535) ». — A Toulouse, au contraire « leur art étant un des arts libéraux » les sculpteurs ne pouvaient empêcher quiconque de l'exercer. En revanche, malgré une protestation des menuisiers, le Parlement les autorise à faire des « ouvrages d'assemblage » (Cf. GAILLOT, *op. cit.*, p. 146, note 2).

A Rouen, on croit entrevoir que les tailleurs d'images exécutaient une partie des feuillages, lesquels contenaient d'ailleurs, parfois, de la figure. Nous sommes, avec cette partie du travail, sur les confins, souvent mal définis, des deux professions.

Dans le métier de menuisier, la partie ornementale appartenait, sans doute, à des spécialistes. Nous trouvons, dans l'historique des chantiers, les traces d'autres spécialisations ²².

L'échelle des salaires, telle qu'elle se présente dans le chantier des stalles à la cathédrale de Troyes, suffirait à nous avertir, mais il y a parfois des indications plus précises dans les textes. Ainsi, une gratification est accordée à un ouvrier, à la demande du chef de chantier, parce qu'il « a esté rapporté au chapitre par luy que le dict Maucombe besongnoit bien à l'assemblage des chaires du cœur de cette église ²³. »

Les imagiers peuvent avoir, eux-mêmes, de

22. Un exemple, emprunté à la Champagne, nous donnera une idée nette de cette situation respective des deux métiers, lorsqu'il s'agit de décoration : le jubé de Villemaur, grand et célèbre travail de menuiserie, comprenant de nombreux panneaux où sont représentées la Vie de la Vierge et la Vie du Christ, est signé ainsi : « Ce fut fait l'an de grâce Vc. et vingt et ung Th[o]m[as] Guyon et Jacques Guyon menuisiers ». (Cf. Charles FICHOT, *Statistique monumentale du département de l'Aube*, t. II, p. 267 et suiv.). On a souvent attribué aux Guyon indistinctement la sculpture des panneaux (qui comporte, outre les figures, des encadrements décoratifs) et la décoration des montants. Il y a, pourtant, entre les deux parties ornementales une très grande différence. Elle est tout à fait révélatrice, ainsi qu'on l'a plus récemment signalé (Cf. E. GAVELLE, *Nicolas Halins...*) : les encadrements, gothiques d'un côté, Renaissance de l'autre, sont l'œuvre d'un tailleur d'images, le reste est du ressort d'un menuisier.

23. *Archives de l'Aube*, G. 1591, fol. 144 v^o-145 r^o.

toute évidence, leurs spécialisations. L'examen seul de n'importe quelles stalles nous le révélerait par la diversité de mains que l'on peut, le plus souvent, reconnaître, mais les documents écrits nous l'attestent. Nous voyons, à Troyes, par exemple, le chapitre traiter avec Jenet Collet et François Richard « ymagiers »²⁴, pour 54 culs-de-lampe²⁵ et, d'autre part, avec Yvon Bachot, autre imagier, pour les « crosses » (bout des rangées des stalles) et les miséricordes (sellettes).

A Saint-Bertrand-de-Comminges, comme à Gaillon, intervient une troisième catégorie d'artisans : les marqueteurs. Il semble bien que ce soient des Italiens qui, eux, sont de purs serviteurs de la Renaissance.

Les menuisiers plus ou moins spécialisés, les sculpteurs en différents genres (et, éventuellement, les marqueteurs) ne sont pas les seules personnes qui vont contribuer à l'exécution du contrat, à la réalisation de l'œuvre.

Si l'on a spécifié que des sculpteurs collaboraient avec le maître de Rodez, c'est que des *images*, des figures se trouveront parmi les éléments décoratifs des stalles. Ce seront soit des statuettes, soit des personnages en reliefs sur des panneaux sculptés ou des miséricordes. Qui donc va choisir les sujets de ces sculptures : personnages sacrés, scènes de l'histoire théologique du monde ou simples sujets de genre à tendance symbolique, morale, satirique ?

24. Noter une anomalie : Jehannet (*sic*) Colet est nommé « menuisier », une fois, alors, précisément, qu'on lui commande des images (*Archives de Troyes*, G. 1594, fol. 169 r°).

25. Il ne s'agit pas de miséricordes, lesquelles sont désignées certainement par le mot *sellettes*.

Lorsque nous étudierons l'iconographie des stalles, nous chercherons à dégager la part due aux prêtres, qui commandaient le travail, dans le choix des sujets, si menus soient-ils.

Pour le programme principal, leur intervention est certaine, elle est, d'ailleurs, toute naturelle et même obligatoire. Va-t-on laisser à un menuisier, à un tailleur d'images, parfois tout à fait étranger à la région, le choix des saints qu'il convient d'honorer particulièrement ? Va-t-on lui laisser la responsabilité de sujets d'une portée plus grave encore, d'un thème dogmatique ? Mais il y a mieux à produire ici qu'une hypothèse : il y a le fait indéniable, établi par les archives de Troyes.

Le 8 octobre 1529, le chapitre délègue les deux archidiaques, le chantre et d'autres chanoines « afin d'envisager quelle histoire, quelle suite de sujets ou quelles statues seraient faites aux stalles basses du chœur »²⁶. Le 9 février 1532, on envoie une commission analogue chez l'évêque qui a promis de fournir les statues des *crosses* ou extrémités des stalles hautes et basses²⁷. La menuiserie est prête pour l'exécution de ces statues. La commission demandera au prélat d'envisager avec elle « comment seront les dites crosses et leur ordonnance »²⁸. Nous trouvons, ensuite, dans les comptes, le 28 février 1531 (n. st.) que l'on paye le sculpteur Yvon Bachot pour l'exécution de ces crosses, « le tout selon le pourtraict à luy montré et exhibé par mesdicts sieurs »²⁹.

26. *Archives de l'Aube*, G. 1282, fol. 227 v^o.

27. *Ibid.*, G. 1282, fol. 272 r^o.

28. *Ibid.*, G. 1282, fol. 309 v^o.

29. *Archives de l'Aube*, G. 1592, fol. 143 v^o et 144 r^o.

En quoi consiste ce « pourtraict » ?

Nous savons qu'à Troyes, il y a un «pourtraict» général à la base du contrat, fait avec le maître menuisier ³⁰. S'agit-il, maintenant, ici, d'un projet, d'une esquisse dessinés de la sculpture ou bien les chanoines montrent-ils seulement au sculpteur, sur le « pourtraict » des stalles dessiné par le menuisier, la place, le volume accordé à son œuvre particulière ?

Si l'on admettait la première hypothèse, comme ce ne sont pas, certes, les chanoines qui ont pu dessiner des modèles de statues, ils auraient dû les faire faire par un peintre et il faudrait admettre que cette quatrième compétence intervient éventuellement sur nos chantiers. On sait que très souvent, en effet, il en était ainsi dans les entreprises de sculpture. L'exemple de la collaboration de Michel Colombe et du peintre Jean Perréal de Paris est célèbre ³¹. Sans en faire une règle générale, nous pourrions donc, éventuellement, admettre la collaboration d'un peintre à

30. On constate, le 11 décembre 1528, que les menuisiers sont sortis de ce pourtraict. (*Ibid.*, G. 1282, fol. 194 r°).

31. Nous voyons que si le mot « patron » est employé d'abord par Perréal lui-même (lettre du 15 novembre 1509) pour désigner les projets de Brou (Cf. BRUCHET, *Marguerite d'Autriche*, p. 192), l'expression « pourtraictz » est celle dont on se sert ailleurs (et notamment dans une lettre du 30 juin 1510) pour parler des mêmes projets, (*ibid.*, p. 195), mais ce mot « pourtraict » s'applique à un dessin d'architecture et, à Troyes, il doit avoir le même sens. Il n'en reste pas moins certain que Perréal donnait des modèles — des patrons dessinés — à Michel Colombe pour ses statues (*ibid.*, p. 224) ; dans une lettre du 20 juillet (1512), Perréal parle à Marguerite d'Autriche des statuette des dix Vertus qui ornent le modèle en réduction du projet de tombeau destiné à Brou : « j'ai fait l'ordonnance et patrons pour faire les dites Vertus. Il (Michel Colombe) est après. Le bonhomme est vieil et fait à loisir... »

la décoration imagée de boiserics des XV^e et XVI^e siècles.



Nous connaissons maintenant le contrat, qui est à l'origine d'une entreprise de stalles, et les rôles qui se distribuaient son exécution. Après cette étude, rien ne peut nous permettre d'affirmer que l'esprit nouveau de la Renaissance ait apporté, dans les conditions juridiques ou pratiques de pareilles entreprises, d'importantes modifications ³².

Nous examinerons, dans le chapitre suivant, comment le style des œuvres a, lui, évolué, pendant cette période d'un demi-siècle environ.

32. — Les marqueteries sont, pourtant, un apport de la Renaissance.

CHAPITRE II

L'art : le style et son évolution

En tête de toute étude sur le développement de la Renaissance en France, il faut inscrire cette page extrêmement instructive de M. Paul Vitry :

« Remarquons en outre que ces principes de décoration nouvelle, inaugurée vers 1450 [en Touraine sous une influence italienne], restent la propriété des miniaturistes, que les tailleurs de pierre ne les adoptent en aucune façon, et que, lorsque beaucoup plus tard, à l'extrême fin du siècle, plus de cinquante ans après le voyage de Fouquet, la décoration architecturale se transformera, ce ne sont pas du tout ces éléments chers à cet artiste qu'elle adoptera tout d'abord. Celui-ci avait, à l'exemple des Italiens de la première moitié du XV^e siècle, calqué d'assez près les formes antiques. Or, nous avons indiqué déjà dans l'histoire même de l'ornementation italienne une déviation assez curieuse vers 1450 : après avoir imité presque servilement le décor antique, on va s'abandonner plus tard, surtout dans le Nord, aux fantaisies de l'arabesque gracieuse et légère et s'éloigner pour un moment des pures formes antiques. C'est sous cette forme de l'arabesque que le

style italien pénétrera notre décoration monumentale dans les dernières années du siècle et les premières du suivant »¹.

Cet art, qui est celui de la première Renaissance en France, s'était développé à Toulouse. Il y régnait encore entre 1530 et 1538 dans l'architecture des hôtels et c'est contre ses fantaisies que s'élevait le « très docte et vertueux Boissonné », ami d'Erasme et de Rabelais².

Si l'origine du style qui, bientôt, sera condamné, nous apparaît nettement, si nous parvenons à discerner l'influence du prestigieux édifice des moines de Pavie, nous distinguerons, je crois, plus clairement encore d'où vient la réaction qui produisit la seconde Renaissance :

Les premiers humanistes du Nord et de l'Occident ne comprenaient rien aux arts. D'Erasme, par exemple, on a pu citer une lettre, probablement de 1489, qui atteste l'ignorance où il est encore de l'art antique. Du reste, il n'a jamais un mot d'admiration pour les monuments qu'il voit à Rome en 1506³. Mais cette attitude des humanistes ne devait pas persister et, bientôt, nous en avons un exemple avec Boissonné, ils réclamèrent hautement, dans l'architecture, l'observance des

1. VITRY, *Michel Colombe*, pp. 128-129.

2. H. GRAILLOT, *Bachelier*, pp. 8, 9, 10.

Nous voyons là une des réactions normales de l'évolution des styles : après le sévère style Louis XIV, nous avons eu, de même, le style Louis XV rocaille, abandonné ensuite pour le style Louis XVI, continué par le style empire, retour à la sévérité, suivi des essais plus ou moins heureux de l'époque Louis-Philippe et du mouvement de la Renaissance romantique.

3. NOLHAC, *Erasme en Italie*, p. 11, note 3 ; GAVELLE, *Eng.*, p. 243.

règles antiques intangibles : l'éclectisme de Dürer, comme la fantaisie des premiers maîtres maçons toulousains ne furent plus admis ; l'époque de la libre fantaisie était finie, l'ère du pédantisme commençait.

Que s'était-il passé ?

Les humanistes, qui avaient étudié et traduit en langue vulgaire le texte de Vitruve ⁴, voulaient diriger les artistes et leur suggérer des plans. Ceux-ci en vinrent à dédaigner les vieux secrets de nos métiers en faveur des préceptes de Vitruve.

Si Boissonné blâme le nouvel hôtel de Bernuy, (1530-1535), c'est au nom de Vitruve et d'Alberti... et les protestations de Boissonné furent suivies du développement, à Toulouse, du style de Bachelier.

Nous allons suivre la marche de la Renaissance française, dans nos stalles, pendant une période d'un demi-siècle environ.

4. La première édition de Vitruve fut imprimée à Rome vers 1486. Elle n'était pas illustrée. (Cf. BRUNET). La première édition en italien est de 1521 et largement illustrée (Côme).

« Le premier *Vitruve* français qui a pour titre *Raison d'architecture antique... nouvellement traduite de l'espagnol en français*, et qui fut imprimé à Paris par Simon Colin en 1539, était une traduction des *Medidas del romano*, le livre inspiré et illustré par le Français Philippe BIGUERNY » (A. MICHEL, t. I, II^e partie, pp. 977-978). Philandrier, secrétaire du cardinal d'Armagnac, évêque de Rodez et futur évêque de Toulouse, publie en 1544, des commentaires sur Vitruve. En 1547, Jean MARTIN publie en français sa traduction de Vitruve, illustrée par Jean Goujon et c'est entre 1540 et 1550 que se développent les principes de la seconde Renaissance française qui aura son plein épanouissement avec les grands classiques Pierre Lescot, Philibert Delorme, Jean Bullant, etc. (Cf. cours de M. P. VITRY, à l'Ecole du Louvre, 11 avril 1923).



Il est bon de nous représenter, tout d'abord, ce qu'était le style des boiseries que l'art de la Renaissance allait supplanter.

Le chœur de Rodez nous fournit, pour le midi, un exemple de gothique absolument pur. C'est une variété du flamboyant de l'architecture en pierre adapté à la menuiserie, variété assez simple où les lignes ondulent modérément.

Le baldaquin, délicatement ajouré, qui abrite les 62 stalles hautes, est formé d'une succession d'arcs brisés où la statuaire n'a aucune part. Une décoration architecturale très simple orne la surface unie des hauts-dossiers.

Le dais, qui abrite la stalle de l'évêque, d'une forme pure et hardie, semblerait le modèle réduit de quelque flèche d'église.

Mais le style que nous appelons encore gothique, du nom que ses détracteurs lui ont imposé, ne se manifeste pas seulement dans l'architecture : il existe aussi dans les formes de la statuaire, comme dans l'interprétation des espèces animales ou végétales.

Si nous disons que la flore, la faune, l'imagerie flamboyantes sont *réalistes* ou *naturalistes*, c'est une façon bien imparfaite de définir cet art. Nous allons en tenter ici une analyse un peu plus précise et fondée sur la connaissance de ses sources.

La tradition à laquelle il se rattache est commune à tous les pays de l'Europe occidentale — en dépit de quelques différences. Seule, l'Italie fait exception. C'est que la statuaire et la décoration vivante médiévales sont liées intimement

à l'architecture et que l'Italie a toujours été réfractaire à l'architecture gothique. Les gothiques ont en commun des méthodes de dessin, dont l'album de Villard de Honnecourt peut nous donner une idée ⁵. Ces méthodes comportent l'utilisation de figures géométriques, principalement de triangles, pour la *mise en place*, la construction, des figures humaines, animales ou même des formes végétales, et il en résulte, dans l'aplomb, dans la silhouette des hommes et des bêtes dessinés, certaines conséquences : c'est ce que l'on a appelé quelquefois la raideur gothique.

L'imagerie gothique procède de ces méthodes de dessin, qui servaient évidemment à des tracés préparatoires faits sur le bois ou la pierre. L'*image* gothique est précédée d'un dessin au trait dont elle est la *traduction* en relief ; cette image est très rarement faite pour être vue de tous côtés, elle est presque toujours destinée à se détacher en silhouette soit sur le vide, soit sur un fond. Ce dessin au trait est analogue à celui des graveurs de pierres tombales, des fresquistes, des peintres verriers ; il est une sorte de langage commun des ateliers, que chaque métier traduit dans son propre dialecte, dans la matière qu'il travaille. De là vient le caractère permanent du style gothique à toutes les étapes de son évolution.

On a dit que l'art gothique était un art essentiellement habillé. Pourtant, si le sujet comporte le nu, l'artiste le traitera sans pudique hésitation ; mais il n'en fait pas une fin de l'art : il le dessinera, le sculptera plus ou moins laid ou gracieux

5. VILLARD DE HONNECOURT, pl. XXXV, XXXVI, XXXVIII.

au besoin, sans aucun souci d'une proportion idéale ; il ne fera aucun effort pour le laisser devenir sous les draperies.

A Rodez, la décoration imagée, animale ou végétale, est discrète. Mais elle est exceptionnellement belle dans les quatre jouées qui terminent les rangs des stalles hautes sur la face ouest et du côté de l'autel⁶. Ces jouées, percées à jour, sont formées d'un double enroulement de volutes à nervures puissantes, à gorges profondes. Elles sont enrichies de feuillages luxuriants : figuier de nos jardins méridionaux, merveilleusement souples et réalistes, qui ne contrarient pas la ligne simple et franche de l'ensemble.

Un délicieux angelot, aux ailes éployées, apparaît en haut de la jouée et se penche, d'un geste vif et spirituel, pour regarder le petit personnage debout sur l'enroulement inférieur.

Dans un saint Jérôme aux beaux plis amples, lourds et profondément creusés par la gouge, nous reconnâtrons le tracé gothique ; il est moins sensible dans tel angelot, plus près de l'art italien, ou bien resté plus fidèle à quelque tradition locale antérieure au gothique.

Une tradition analogue se montre aussi dans les miséricordes où des feuillages, bien gothiques, alternent avec des sujets, humains, animaux, ou monstrueux, qui, même dans leur dessin, semblent remonter parfois jusqu'à l'art des chapiteaux romans.

6. Les jouées des stalles basses de La Chaise-Dieu (XIV^e s.), celles du chœur de Vence sont beaucoup plus simples, mais on en voit d'identiques à Villefranche-de-Rouergue : elles sont l'application d'un système que Villard de Honnecourt (pl. LIV et LVII) a



Les stalles d'Auch sont gothiques dans leur conception architecturale.

Le style flamboyant s'y caractérise surtout par la multiplicité des détails ornementaux. Pourtant, ceux-ci ne nuisent pas à l'excellente tenue de la composition, à l'effet d'ensemble. « On dirait volontiers que ce décor nombreux, net, à mille reflets, a été conçu par des artistes habitués à travailler pour la fonte du bronze ⁷, des artistes que l'on imaginerait très bien au service de quelque Pierre Vischer » ⁸. La grande figuration Renaissance que ce décor gothique encadre contribue par surcroît à cette impression ⁹.

Le motif végétal à grande échelle n'est pas, à Auch, d'une particulière richesse : il ne vaut pas ces admirables feuillages des jouées à volutes de Villefranche et de Rodez ; il n'est pas exempt, parfois, d'une certaine banalité ; il est, en somme, d'une qualité moyenne et qui ne retient pas particulièrement l'attention.

Les crochets des gables sont en grande partie des figures animales chimériques qui ne dépassent pas, elles non plus, la même qualité : c'est l'en-

noté dans son album sous le nom de *poupées*. Le rédacteur des procès-verbaux du chapitre de Troyes les désigne sous celui de *crosse* que leur forme explique très bien.

7. On sait que les modèles des fondeurs étaient au moyen âge exécutés en bois.

8. Cf. *infra*, p. 75, note 15.

9. Cette idée ne viendrait jamais à l'esprit devant la décoration et surtout devant l'imagerie largement traitée des stalles d'Amiens, bien que le dessin architectural y soit analogue.

semble qui compte et qui s'impose par la justesse des proportions, l'heureuse répartition des lumières et des ombres principales ; en cela, les stalles d'Auch sont sans égales.

L'importance du monument est considérable par ses dimensions autant que par son extraordinaire somptuosité : il comprend 113 sièges, dont 67 stalles hautes avec baldaquin. Ils sont disposés sur trois faces, comme ceux de Rodez, mais deux stalles exceptionnelles, celle de l'archevêque et celle du comte, sont situées à droite et à gauche de l'entrée principale, sur la face occidentale. Le projet primitif comportait, nous le verrons, des stalles exceptionnelles au bout des deux rangées, du côté de l'autel. Nous verrons, aussi, qu'on y renonça en 1552, alors qu'elles étaient à peine commencées. Les stalles basses sont interrompues, sur chacun des côtés nord et sud, par deux coupées.

Les éléments les plus dignes d'éloges de la partie décorative demeurée gothique dans ce monument, qui hésite entre deux styles, se trouvent aux gorges des parcloes, avec un certain abus, toutefois, du tour de force de métier. Mais on est séduit par une si prestigieuse virtuosité, par tant de détails savoureux où l'on pourrait faire des découvertes pendant des années d'études : vigne, lierre, feuillages de toute espèce, animaux de toutes sortes.

Parmi ces éléments, l'ornementation et l'imagerie Renaissance s'introduisent, en quelque sorte, sournoisement. Elles ont conquis, presque intégralement, les miséricordes.

On ne saurait exagérer le rôle joué par la gra-

vure dans cette invasion, et, comme la gravure, présentée en planches séparées ou dans l'illustration, s'est surtout développée, au début du XVI^e siècle, le long du Rhin, il ne faudra pas s'étonner si nous trouvons, parfois, aux premiers balbutiements de la Renaissance française italianisante, je ne sais quoi de bien germanique ¹⁰. Nous aurons à insister à ce propos dans notre deuxième partie consacrée à l'iconographie.

Ce n'est pas seulement dans le choix des sujets et dans l'ornementation que le style Renaissance s'introduit à Auch. Nous n'y retrouvons presque plus les draperies gothiques, la trace des méthodes géométriques dont nous avons parlé plus haut.

La figure humaine y est traitée de façon variée, mais — mis à part quelques petits sujets religieux — dans un style lié au mouvement de la Renaissance : certains petits bas-reliefs, qui se révéleront comme des copies ou des adaptations de plaquettes italiennes, sont nettement de caractère antique par leur stylisation du corps humain et la recherche de ses proportions harmonieuses.

D'autres morceaux — toutes les grandes figures en bas-relief des hauts dossiers — sont d'inspiration italienne, mais peuvent seulement, presque toutes, être dites *italianisantes*. Elles sont le résultat — par contagion dans nos pays — de l'évolution de l'art de la Péninsule, à l'écart des foyers de notre art gothique. Trois de ces grandes figures doivent être toutefois mises à part : elles sont, sans conteste, d'une main italienne.

10. Voir *infra*, page 125, note 24. En tout cas aucune influence flamande n'est sensible dans nos stalles, aucune analogie ne peut y être cherchée avec les retables brabançons.

Le nu, que l'artiste s'est plu, souvent, à montrer dans ces figures, est d'une qualité parfois des plus médiocre et la draperie imite assez maladroitement l'envol, la légèreté, la transparence même des draperies botticellesques, assez heureusement rendues par le sculpteur ultra-montain des trois figures exceptionnelles.

Pourtant ces personnages parlent, avec je ne sais quel accent barbare, un langage héroïque et altier qui s'impose à notre respect. Le métier du sculpteur est très supérieur à son talent d'artiste. Il est extrêmement franc, un peu sec et laisse apparent, sur de vastes surfaces unies, le passage de l'outil, et jamais il n'hésite ; il se joue de difficultés créées à plaisir, détache du fond, sans dommage, des cordes de harpes ou des bois de lances, cisèle des armures étrangement riches en rinceaux.

Ces figures sont toutes posées sur des consoles en bas-relief, dans lesquelles la flore est réduite à un décor symétrique entièrement stylisé et mêlée à des éléments humains-monstrueux, à des cartouches découpés — essentiellement italiens — qui entourent souvent les petits bas-reliefs imités de la plaquette, dont nous parlions tout à l'heure. Cette décoration est, en général, d'un style assez avancé (1540 ?) et nous montre même une conception du nu presque michelangesque.

Nous allons, maintenant, retrouver à St-Bertrand certains chaînons de l'évolution Renaissance (1530-1535 environ) qui manquent à Auch.



Le chœur de Saint-Bertrand-de-Comminges est entièrement de style Renaissance : plus de

trace d'arcs en tiers point, plus de gables à crochets.

Il comprend, outre le trône épiscopal, 66 stalles disposées sur deux rangs. Alors que les hauts dossiers de Rodez comportent des panneaux unis, ici, comme à Auch, ils sont décorés de grandes figures ¹¹ en bas-relief, figures d'un excellent métier, mais de dessin parfois médiocre. Elles sont placées dans des niches à coquille et séparées les unes des autres par d'élégantes colonnettes fuselées, dont la forme rappelle la décoration de la Chartreuse de Pavie.

Au-dessus des hauts dossiers, s'avance un baldaquin formé d'une succession d'arcs en plein cintre. L'entablement de cette sorte de dais est surmonté de petits frontons classiques et couronné par une double crête ajourée.

A droite de l'entrée principale, à l'ouest, la stalle du doyen du chapitre (21) est surmontée d'un campanile.

Le trône épiscopal (1), situé à l'extrémité de la rangée des stalles hautes, du côté méridional, est d'une grande richesse. Le dais qui l'abrite est couronné d'un dôme pyramidal, à trois étages, soutenu par deux colonnes, et porte au pinacle la statue de *saint Michel précipitant le dragon*.

La chaire, qui domine l'entrée principale, à l'occident, est d'une extrême simplicité.

Mais la principale richesse des stalles de Saint-Bertrand consiste, sans nul doute, dans les miséricordes et les parcloses.

11. Beaucoup plus petites toutefois.

Il est nécessaire de noter la forme particulière de celles-ci.

Alors que les miséricordes sculptées s'écartent peu d'un type assez ancien déjà, les parcloses, au contraire, tout en se tenant dans un profil presque conforme à la tradition, nous montrent une variété dépassant en richesse ce que les monuments d'époque antérieure nous présentent. Il suffit, du reste, d'examiner les stalles d'Auch et de les comparer aux stalles de St-Bertrand-de-Comminges, pour comprendre toute l'importance de l'innovation. Ici, toute la parclose prend une forme vivante : c'est presque le principe adopté, sous l'influence de Gallé au XIX^e siècle, dans ces meubles où chaque pied de table ou de chaise semble un végétal qui se développe sous la poussée de la sève. Dans le monument que nous étudions, cette sève est d'une vitalité miraculeuse, et donne naissance à des êtres hybrides prodigieux : des formes parasitaires, animales ou végétales, s'ajoutent à des feuillages ou à des bêtes ; nous sommes dans le monde de la Métamorphose ; c'est un type de parclose d'essence italienne, où l'acanthe joue un rôle principal, mais d'une vigueur, d'une puissance d'invention qui rappelleraient, sans la répéter, la prodigieuse fantaisie des sculpteurs de gargouilles des cathédrales gothiques.

Le sanctuaire est séparé du chœur par une balustrade qui s'ouvre entre les statuettes de la *Vierge*, d'un caractère très classique (72) et de *saint Bertrand* (73). Il est entouré d'une clôture, à claire-voie, fermée par des groupes de colonnettes, surmontées d'arcs en plein cintre renfermant des ornements en marqueterie. La corniche

est couronnée d'une crête ajourée, qui rappelle celle du chœur. Au sud de l'autel, du côté de l'Épître, est placé le triple siège du célébrant et de ses acolytes (81, 82, 83). Les dossiers sont décorés de figures en marqueterie, dans un décor architectural d'un style classique quelque peu maladroit.

Le retable (87) est en bois peint et doré.

La clôture extérieure du chœur comprend deux éléments bien distincts : à droite et à gauche, depuis le jubé jusqu'au sanctuaire, au-dessus des panneaux en bois correspondant aux stalles, sont sculptées en haut-relief, dans des médaillons, deux séries de têtes, au nombre de 16 de chaque côté (129-160), régulièrement alternées : un homme et une femme. Ces têtes, très diverses en général, bien que certaines d'entre elles se répètent avec quelques variantes de détail, sont d'un caractère très italianisant. Elles rappellent les figures similaires que l'on trouve partout à la même époque, aussi bien dans l'architecture que dans le mobilier, et l'artiste qui les a taillées, avec un talent réel mais assez banal, aurait été certainement bien empêché de nous dire quels personnages il avait voulu représenter.

La seconde partie de la décoration est très différente. Elle consiste en 28 panneaux de marqueterie (101-128) placés dans des cintres, sous une inscription, au-dessus des grilles de bois qui entourent le sanctuaire. Du côté septentrional, ces panneaux sont composés, pour la plupart, d'ornements Renaissance extrêmement fantaisistes. Le côté méridional est plus intéressant. Il s'agit d'une curieuse série de têtes en marqueterie, au

nombre de douze (103-114). Elle répond à ce goût bien connu des hommes de la Renaissance pour les collections de médaillons des célébrités historiques et légendaires. Nous ne pouvons pas nous contenter de reconnaître, dans cette série de têtes, un caractère purement décoratif. Plusieurs de ces médaillons, nous le verrons, sont nettement individualisés.

En résumé, dans cet ensemble encore très vaste, nous rencontrons tous les éléments décoratifs de la première Renaissance : de charmantes arabesques aux jouées de l'entrée principale ; partout, et principalement au trône épiscopal, des colonnettes en balustres ; au-dessus du dais, les grotesques, de ces grotesques que Vitruve avait signalés comme un exemple de mauvais goût ¹².

Aux coupées à pilastres s'ébauche un semblant d'ordre ; le retable, assez mal composé dans son style hésitant, présente déjà de véritables colonnes ; enfin, le buffet d'orgues, plus sévère, est

12. Perrault remarque avec raison que le passage même où le vieux maître latin avait prétendu mettre en garde les artistes contre ces fantaisies les avait incités, au contraire, à les reproduire : peut-être avait-on mal compris la portée de ce passage d'un auteur où l'on allait chercher ensuite les règles sévères du grand style. En tout cas, il est amusant de constater que la description de Vitruve s'appliquerait presque exactement aux crêtes de Saint-Bertrand-de-Comminges : « On met pour colonnes des roseaux qui soutiennent un entortillement de plantes cannelées, avec leurs feuillages refendus et tournés en manière de volutes ; on fait des chandeliers qui portent de petits châteaux, desquels, comme si c'étoient des racines, il s'élève quantité de branches délicates, sur lesquelles des figures sont assises. En d'autres endroits, ces branches aboutissent à des fleurs dont on fait sortir des demi-figures, les unes avec des visages d'hommes, les autres avec des têtes d'animaux, qui sont des choses qui ne sont point, et qui ne peuvent être, comme elles n'ont jamais été. » (Cf. VITRUVÉ, trad. Perrault, 1684, p. 242).

supporté par des colonnes corinthiennes cannelées sous des entablements au profil antique, comme l'est, du reste, le jubé qui précède l'enclos des stalles.

La figure humaine n'a plus rien de gothique ; elle est, partout, imprégnée d'italianisme plus ou moins influencé lui-même par l'antiquité.



De la rapide succession des *modes* diverses qui marquent l'évolution de la Renaissance entre 1500 et 1550 environ, résulte, en somme, un manque d'unité dans le style des stalles qui n'a jamais existé antérieurement, malgré le recrutement international des ateliers.

Il faut l'avouer, la menuiserie a, quant au style, plutôt perdu que gagné jusqu'à cette date, par suite de la victoire des principes italiens. L'unité se refera à la période suivante, mais ce sera avec un caractère tout différent : il suffit de voir les stalles du Moutiers-d'Ahun (Creuse) (1673-1681) pour se rendre compte de la révolution qui s'est accomplie : de belles boiseries, mais qui auraient leur place — à quelques détails près — aussi bien dans une salle de tribunal ou d'hôtel-de-ville que dans un chœur d'église.

Dans les deux chapitres qui suivent, nous allons nous efforcer de démêler quelle part revient aux mécènes, quelle part aux artistes, dans le progrès de la Renaissance appliqué aux stalles.

CHAPITRE III

Les mécènes

On l'a souvent remarqué, le mouvement de la Renaissance a été accéléré par des personnages qui, à cause de leurs fonctions, avaient été appelés à visiter l'Italie ou, même, à y résider plus ou moins longtemps¹ : Muntz a signalé le fait dans ses ouvrages sur la Renaissance, M. Paul Vitry l'a mis en pleine lumière dans son livre classique sur Michel Colombe, M. G. Durand en a présenté une preuve saisissante au fameux tombeau des Lannoy, à Folleville, en Picardie ; enfin, plus récemment, la question a été étudiée avec toute la documentation désirable, pour les Pays-Bas du Nord, par M. Emile Gavelle, dans sa thèse sur *Cornelis Engebrechtsz et l'école de*

1. Guillaume Philandrier, né à Châtillon-sur-Seine, en 1503, vint à Rodez en 1530 avec Georges d'Armagnac, qui le prit pour son lecteur ; il devint, plus tard, chanoine et archidiacre. Quand Georges d'Armagnac eut été transféré à l'évêché de Toulouse, Philandrier allait le visiter souvent et dom Vayssette, l'historien du Languedoc, rapporte même qu'il mourut dans le palais de son bienfaiteur. Georges d'Armagnac ayant été nommé ambassadeur à Venise en 1544 et puis à Rome où le pape Paul III le créa cardinal, Guillaume Philandrier le suivit en Italie. (Cf. BION DE MARLAVAGNE, *Rodez et GRILLOT*, *op. cit.*, p. 15. Cf. ci-dessus, p. 34).

Leyde ². Il n'est donc pas sans intérêt de rechercher si le même phénomène s'est produit dans la région méridionale où nous nous trouvons, relativement aux stalles.



Les stalles d'Auch, par la longue période que nécessita leur achèvement, par l'évolution du style que nous y avons constatée, nous offrent un champ d'expérience exceptionnellement intéressant.

Nous l'avons vu, le dessin général de ces stalles, — leur architecture — est purement gothique. Bien que la chose ne soit pas nettement établie par des textes, on admet généralement que la commande et le début d'exécution de l'œuvre datent de l'épiscopat du Cardinal François de Clermont-Lodève. Il succédait en 1507 à un grand seigneur, Jean de la Trémouille ³.

Qui était ce François de Clermont-Lodève, inspirateur — ou tout au moins continuateur — d'un projet gothique ? Lui aussi un grand seigneur, très bien apparenté ⁴, fils de Tristan, baron de Clermont-Lodève (aujourd'hui Clermont-

2. Lorsque Philippe de Bourgogne, évêque d'Utrecht, fut en ambassade auprès de Jules II, en 1508, il emmena avec lui le peintre Jean Gossart dit Mabuse. Il lui fit reproduire des monuments antiques. De leur retour à Utrecht date aux Pays-Bas, l'art romaniste du même Mabuse, suivi et dépassé bientôt par Scorel. Mabuse et Scorel jouent aux Pays-Bas un rôle analogue à celui de Bachelier à Toulouse (voir GAVELLE, *Engebrechtsz*) : on trouvera quelque jour Bachelier dans la suite d'un grand personnage en mission dans la Péninsule.

3. Il ne nous semblerait pas impossible que le projet primitif appartint au gouvernement de celui-ci.

4. *Gallia*, t. I, 1716, p. 1001.

L'Hérault), chevalier de Saint-Michel, et de Catherine d'Amboise.

Par sa mère, il se trouvait appartenir à une famille qui est chère aux historiens d'art. Les grands parents maternels de François de Clermont-Lodève avaient eu huit filles et neuf garçons qui avaient vécu et s'étaient bien placés⁵. Parmi les filles, il y avait trois religieuses dont une abbesse de Sainte-Menehould, et, avec la mère de notre évêque, quatre autres filles mariées. Les fils étaient : Charles, successivement gouverneur de Bourgogne, de Champagne, de l'Ile-de-France, confident de Louis XI ; Jean, qui fut évêque de Langres ; Aimeric, grand prieur de France ; Louis, évêque d'Albi ; Jean, chef de la branche de Bussy, lieutenant du roi en Normandie ; Pierre, évêque de Poitiers ; Jacques, évêque de Clermont ; Hugues, tige de la branche d'Aubijoux, gentilhomme de Louis XII ; enfin, le plus connu, le cardinal Georges d'Amboise (1460-1510), qui, après avoir été évêque de Montauban à quatorze ans et aumônier du roi Louis XI, fournit une carrière mouvementée et des plus importantes qui lui fit éprouver des fortunes diverses : de la prison d'état et de l'exil dans son premier évêché, aux plus hautes charges du royaume et de l'Eglise. Son nom remplit l'histoire de son temps.

François de Clermont-Lodève avait donc — ces quelques mots suffisent à l'établir — des oncles et tantes qui ne laissaient rien à désirer. Mais, en effet, ce qui nous touche le plus dans leurs biographies, c'est le rôle considérable que certains d'entre eux ont joué comme protecteurs des

5. *Biographie Didot*, article *Amboise*.

arts : Louis a fait exécuter à ses frais, à Albi, la décoration du chœur, ainsi que le prouve la présence de ses armes dans l'ornementation⁶ ; Jacques d'Amboise, évêque de Clermont — et aussi abbé de Cluny — a fait construire à Paris, en 1490, l'hôtel gothique de Cluny, et, vers 1510, à Clermont, la fontaine qui porte son nom ; Georges d'Amboise, le château Renaissance de Gaillon entre 1504 et 1510 ; enfin, c'est pour honorer le même Georges que fut édifié, dans la cathédrale de Rouen, le célèbre tombeau auquel on ajouta, ensuite, la statue de Georges II. Ce monument fut commencé en 1516, plusieurs années après la mort (en 1510) du ministre de Louis XII : « on y travaillait encore en 1525 »⁷.

Nous n'avons pas à rappeler comment le cardinal Georges d'Amboise avait pris part à l'expédition d'Italie : il représente, en somme, le type même du grand seigneur désireux de se créer en France un milieu italien. Telle est la tradition que François de Clermont-Lodève trouvait autour de son berceau. Lui-même eut à se rendre auprès du Pape Jules II, dès 1507, en qualité de représentant du roi Louis XII. Nous le retrouvons, en 1514, qualifié légat du Pape (sous Léon X) et cardinal. A sa mort, il était doyen du Sacré Collège. Somme toute, il a été tout à fait

6. LARAN, *Albi*, p. 61. — M. E. MOLINIER (*Meubles...*) a noté cette parenté de Guillaume de Clermont-Lodève avec la maison d'Amboise. Il appelle l'attention du lecteur sur l'extrême importance de cette famille dans l'histoire de l'art. Cette importance apparaît bien plus encore lorsqu'on énumère, comme nous le faisons ici, les principaux monuments célèbres dus à la munificence de différents personnages du nom d'Amboise.

7. VITRY, *Michel Colombe...*, p. 449.

mêlé à la vie internationale de couleur italienne, qui est celle des très grands personnages de son temps. Cela ne l'a pas empêché, soit d'entreprendre, soit, tout au moins, de continuer les boiseries de style gothique de sa cathédrale : ses armes s'y voient six fois, notamment à droite et à gauche de la stalle de l'évêque (33) (*fascé d'or et de gueules de six pièces, au chef d'hermine*). Il mourut en 1540, ayant cédé son évêché d'Auch, depuis deux ans, à François de Tournon, cinquième fils du comte de Roussillon et de Jehanne de Polignac ⁸ — autre très grand seigneur par conséquent — déjà évêque d'Evreux et naguère archevêque de Bourges. Nous voyons François-Jacques de Tournon assister, en 1547, aux obsèques de François I^{er}, dans la basilique de Saint-Denis. Il était cardinal (depuis 1530) et pourvu de plusieurs évêchés en Italie. Il était doyen du Sacré Collège lorsqu'il permuta, comme archevêque d'Auch, avec le cardinal Hippolyte d'Este, archevêque de Lyon (1551).

Il fut employé très souvent par le roi de France en qualité d'ambassadeur auprès du Pape, de l'Empereur et du roi d'Angleterre. Il est célèbre, aussi, comme protecteur des Jésuites à qui il donna leur premier collège en France, à Tournon. Il mourut en 1562 et fut enterré, conformément à ses instructions, dans cette maison. Ses armoiries (*parti de France ancien et de gueules au lion d'or*) se reconnaissent deux fois au chœur d'Auch dans des consoles, sculptées en bas-relief, sous les grandes figures des hauts dossiers 42 et 58.

8. *Gallia*, t. I, p. 226.

Lui aussi, donc, mêlé au grand monde de la cour, à la haute société lettrée de son temps, protecteur de la Renaissance, n'a pas dédaigné de laisser la marque de son gouvernement dans nos boiseries — il faut noter, toutefois, que ses armes sont associées aux ornements les plus *avancés* dans le style de la Renaissance. Tels sont les faits, mais dans quelle mesure le goût personnel de l'évêque grand seigneur, intervint-il dans la conduite artistique de l'atelier ? Il nous est bien impossible de le dire : il y a là une obscurité assez mystérieuse qu'aucune illustration venant des archives n'a pu éclairer jusqu'à présent.

Il n'en va pas tout à fait de même dans le cas de son successeur, Hippolyte d'Este : une lueur assez forte vient, tout à coup, du texte exhumé par Mgr Douais, nous révéler la volonté formelle de l'archevêque de ne rien modifier, de ne rien dédaigner dans le style de l'œuvre déjà accomplie au moment de son intervention. Nous le démontrerons tout à l'heure. (Cette intervention est, du reste, de bien plus grande importance qu'on ne le dit souvent⁹). Plusieurs fois, il est spécifié dans le contrat signé par Messire Pierre de Ghinucci, évêque de Cavaillon, vicaire général, au nom de l'archevêque, que Dominique Bertin exécutera des morceaux conformes à ce qui existe déjà : « de la pareure et façon des aultres qui sont déjà pousez ». Or, il s'agit particulièrement des « pilliers »,

9. L'auteur d'une courte notice publiée récemment dans l'*Architecture*, 5 mars 1930, p. 101, va jusqu'à restreindre ce rôle à « réparer quelques personnages sculptés au-dessus de la porte du chœur. » Cette interprétation du document est inadmissible.

c'est-à-dire de montants décorés de niches, de pinacles gothiques ; il s'agit aussi de « museaulx » à profil gothique. Il est vraiment curieux de voir un pareil travail commandé ou exécuté au service d'Hippolyte d'Este. Il est vraiment piquant de voir un autre Italien encore, (Ghinucci), exécuter, à ce sujet, les ordres du cardinal.

Vraiment, le petit-fils d'Alexandre VI fait ici une figure bien inattendue ! La courte notice consacrée par la *Gallia Christiana* au très grand personnage que nous venons de rencontrer n'est pas sans charme, ne serait-ce qu'en raison d'une certaine naïveté dans les premières lignes : « Alphonse I de Ferrare eut, de Lucrèce Borgia, Hippolyte d'Este et il n'est pas étonnant que François I^{er}, roi de France, ait chargé plutôt qu'honoré un personnage *sorti de si illustre lieu*, de tant de fonctions sacerdotales ». Cette notice nous apprend encore que l'écrivain n'a rien pu découvrir que son héros eût accompli dans l'administration de l'église d'Auch. L'achèvement des stalles a donc passé inaperçu, ou bien a paru chose négligeable. C'est pourtant un titre sérieux à la reconnaissance de la postérité, non seulement à cause de la beauté du monument, mais en raison de la grande preuve d'intelligence que fournissent des ordres ainsi donnés. Pourquoi les chanoines qui ont ravagé si souvent leurs églises au XVIII^e siècle, pour en éliminer ce qui leur semblait *gothique*, n'étaient-ils plus capables de pareil éclectisme ?

La suite de la biographie nous présente un personnage princier jouant un rôle de grand style : cardinal en 1538, légat du Pape en France, am-

bassadeur du Saint Siège auprès de l'empereur, grand ami des lettrés. Il mourut en 1572 et fut inhumé dans l'église des Franciscains de Tivoli. Son vicaire général, l'évêque de Cavaillon, Pierre Ghinucci, était de Sienne et frère du cardinal Jérôme Ghinucci : c'était, lui aussi, bien qu'à une certaine distance, un personnage.

Tels sont les Italiens à qui le destin confia l'achèvement d'un des plus beaux monuments gothiques de France.

Il faut se rappeler encore que l'italianisme qui a envahi, quand même, les cadres, les formes architecturales gothiques des stalles d'Auch est, aussi, un italianisme presque toujours arriéré : sauf dans les consoles des grandes figures (bas-relief), c'est encore l'inspiration du Quattrocento qui s'y manifeste.



A Saint-Bertrand, nous l'avons constaté, l'architecture même s'est évadée des règles gothiques : elle montre un style en évolution qui va des formes de la première Renaissance au classicisme consécutif à la publication des œuvres de Vitruve en langues vulgaires.

Mais, d'autre part, il faut bien le reconnaître, d'un monument à l'autre, il y a un certain déchet de la qualité : comparé à l'art des stalles d'Auch, celui de Saint-Bertrand fait figure *bourgeoise* ou *provinciale*, comme on dirait aujourd'hui. Sans doute, si riche ait été Jean de Mauléon, l'évêque de Comminges était-il loin d'égaler en puissance et en opulence les Clermont-Lodève, les Tournon, les d'Este ; peut-être était-il obligé de se

contenter de maîtres de moindre renom : leur œuvre est encore d'ailleurs très intéressante, avec des détails de premier ordre.

Jean de Mauléon n'a pas fait grande figure dans l'histoire de France. Il était, pourtant, de bonne famille noble, de ces bonnes familles comme il y en eut beaucoup : c'était un grand seigneur « de province », apparenté à la cour, tout de même, par son frère Germain de Mauléon¹⁰, colonel de l'infanterie du Languedoc, gendre d'un chambellan du roi de France, J.-B. de Bruyères.

Religieux franciscain, du couvent des Cordeliers de Valcabrère, très voisin de sa future cathédrale, il était abbé de Bonnefont lorsque le chapitre de St-Bertrand l'appela au siège épiscopal. Seulement — et c'est là où se marque la différence avec ses illustres supérieurs de l'archevêché — il n'était pas, lui, le candidat du roi, qui avait désigné un autre religieux, conseiller au parlement de Paris¹¹. Tout s'arrangea enfin avec de l'argent et Jean de Mauléon fut sacré entre juillet 1523 et octobre 1524.

Nous ignorons absolument si le nouvel évêque avait une idée juste de la révolution qui s'accomplissait de son temps dans les domaines des arts et des lettres. S'il a, comme il est probable, fourni le thème religieux de l'imagerie, nous devons reconnaître que sa culture théologique était celle des moines du moyen âge depuis deux cents ans. S'il a choisi, de propos délibéré, vers 1532, le style

10. Voir la biographie de Jean de Mauléon, M. VILLOTTE, *Les Stalles de Saint-B.-de-C.*

11. L'arrivée du cardinal de Tournon à Auch suscitera, aussi, des difficultés, mais le cardinal sera, lui, le candidat du roi, s'appuyant sur le Concordat de 1515.

du monument, il faut admettre que, lorsqu'il s'agissait d'art, il était « plus avancé ». Du reste, nous lui connaissons des relations avec l'Italie. Il avait, en 1547, un neveu, l'archidiacre de Mauléon, qui fut assassiné cette année-là, à Padoue ; ce fut l'occasion d'un plaidoyer pathétique et pompeux prononcé en latin devant le sénat de Venise par Pierre de Paschal, historiographe du roi de France. Nous apprenons, par ce curieux document, que les Mauléon se croyaient les descendants d'une famille illustre à Rome, dès le temps des rois. Cette prétention révèle, avec quelque naïveté, beaucoup d'orgueil héréditaire et, aussi, le goût de l'antiquité. Il serait curieux de rechercher — malheureusement aucun document ne nous y aide jusqu'à présent — à quelle époque remontent les relations de Jean de Mauléon avec Padoue et si les auteurs de la marqueterie de Saint-Bertrand-de-Comminges, ne sont pas venus d'un pays où cet art, précisément, était en honneur.

Jean de Mauléon mourut en 1551 et fut enterré chez ses frères les Cordeliers de Valcabrère. Il n'a donc pu voir achevées les stalles d'Auch.

En somme, ayant, lui, à commencer des stalles vers 1532, il adhérait entièrement aux doctrines de l'art nouveau. Le buffet d'orgues, qu'il donna aussi à sa cathédrale, est, nous l'avons vu, bien qu'antérieur à l'achèvement des stalles d'Auch, tout à fait dans le style nouveau qui comportait des colonnes antiques et des entablements. L'existence de ce buffet est bien faite pour accentuer l'importance de l'éclectisme que nous avons trouvé chez Hippolyte d'Este et son vicaire général, Italiens tous les deux : ils auraient pu, s'adressant,

surtout, à un artiste collaborateur de Bachelier, terminer leurs boiseries par de grandes stalles classiques ; ils ont eu le bon goût de s'en dispenser et nous ont laissé un ensemble plus intéressant par son unité architecturale.

★
★ ★

Au surplus, l'intransigeance en fait de doctrines esthétiques est toujours le fait, soit des artistes, soit des personnages de rang médiocre. Perrault, le traducteur de Vitruve, a fait précéder sa très belle traduction d'une préface ridicule, où il étale son ignorance de l'histoire autant que son fanatisme classique. Pourtant, Louis XIV acheta des tableaux flamands¹² ; Marguerite d'Autriche avait hésité, pour les tombeaux de Brou, entre les projets Renaissance de Perréal et les projets gothiques qui ont été exécutés¹³ ; François I^{er}, qui fit venir Léonard de Vinci en France en 1516, subventionnait encore, vers 1530, l'œuvre gothique de la cathédrale de Troyes...

Les princes et les grands personnages très avertis, créent parfois les mouvements d'opinion, ils les suivent d'ordinaire, mais ils n'y mettent pas l'ardeur aveugle des gens de métier ; ils ne se laissent pas entraîner non plus par l'opinion publique : ils sont au-dessus de ce que nous appelons aujourd'hui le *snobisme*. Il se trouve que si, presque partout, ils ont introduit, favorisé la Renaissance, ils ont su respecter, ici, l'héritage de l'époque antérieure.

12. Cf. BRIÈRE-MISME (Clotilde). *L'histoire de la collection des peintures du Louvre...*, pp. 10-11.

13. BRUCHET, *op. cit.*

CHAPITRE IV

Les maîtres et leurs collaborateurs

Quels sont les hommes de métier à qui incomba, dans l'œuvre de nos stalles méridionales, la conclusion de l'art gothique et la transition entre cet art et celui de la Renaissance ?



André Sulpice, le maître menuisier des stalles gothiques de Rodez, venait « de Marvejols, au diocèse de Mende », mais il était originaire de Bourges. Le fait est établi indiscutablement¹. Mende dépendait de la métropole de Bourges et André Sulpice y avait été appelé de sa ville natale lors de la reconstruction de la cathédrale, en 1452. L'évêque et le chapitre lui avaient confié l'exécution des stalles : il devint propriétaire à Mende, puis il se rendit à Marvejols et, enfin, à Villefranche, où il traita avec les Chartreux pour leurs stalles et, en 1473, avec le chapitre cathédral pour celles de Notre-Dame. On croit qu'il fut aussi l'auteur des boiseries de l'église de Béziers qui, nous l'avons vu, servirent de modèle à celles de Rodez. Il mourut entre 1489 et 1490, ayant tou-

1. Ferdinand ANDRÉ, *Un artiste sculpteur de Bourges au XV^e siècle, notice sur André Supplice ou Sulpice*.

ché un premier acompte sur ses travaux de Rodez. Son fils, Etienne Sulpice, reçut le solde en 1490. Ainsi que le remarque M. André, archiviste du département de la Lozère, qui s'est fait son biographe dans une courte, mais très substantielle notice, on peut suivre l'activité d'André Sulpice pendant près de 40 ans. M. André a tort, seulement, de l'appeler constamment un sculpteur, comme il le fait déjà dans le titre de sa notice ; nous avons vu que le texte du contrat de Rodez ne laisse aucun doute sur sa profession : il était *menuisier* et, pour les travaux de sculpture, il devait s'adjoindre des compagnons tailleurs d'images. Nous ne connaissons pas du tout l'origine de ceux-ci, non plus que celle de ses autres collaborateurs menuisiers, mais, lui, n'était point de la province où il a laissé ses nombreux ouvrages connus et le fait nous avertit, une fois de plus, de la nécessité de ne pas considérer les travaux de menuiserie et de sculpture en bois comme les produits d'un art régional.



Des auteurs du bel ensemble d'Auch, nous ne savons rien par les archives, que les minimales indications du document de 1552. Nous n'avons aucune information écrite, contemporaine, relative au maître des stalles de Saint-Bertrand.

Force nous est donc, pour nous faire une idée des conditions de recrutement des ateliers méridionaux, d'avoir recours, par comparaison, principalement, à une documentation relative à d'autres pays, tels que la Picardie, la Normandie, la Champagne, l'Espagne. Puis, par l'examen des

œuvres, leur analyse attentive, par des comparaisons méthodiques, nous nous efforcerons de découvrir l'origine des artistes qui ont produit ces beaux ensembles, presque intégralement anonymes.

L'enquête ² prouve le caractère, non seulement

2. Amiens, si bien étudié par G. Durand, s'offre tout de suite à notre enquête.

Le chapitre y traite, en mai 1509 avec le hucher (menuisier) Ernoul Boulín. Aucun document d'archives ne concerne le maître avant cette date et, après tout, nous ne savons pas exactement de quel pays il était originaire. Alexandre Huet lui est associé le 10 septembre suivant. Celui-ci était un des auteurs des stalles de Saint-Riquier (traité de 1507, trois auteurs : lui, Adam d'Aubellemère et Bernard le Barbier). Alexandre Huet est connu à Amiens par un texte dès 1504. On signale encore, sur le chantier, d'autres huchers (menuisiers) : Linard le Clerc, Guillaume Quentin, Pierre Meurisse. Deux Cordeliers, frères convers, y viennent d'Abbeville dès 1510. Ce sont, eux aussi, des menuisiers. Le chapitre traite, d'autre part, avec le tailleur d'images Antoine Avernier (Ancquier ?) pour les sellettes (miséricordes). On voit, enfin, le fameux Trupin (*aliàs* Turpin) lequel se trouve représenté de façon assez caricaturale, désigné par une inscription, parmi les figurines des stalles. A l'exception des deux Cordeliers, dont nous ignorons les noms, nous pouvons penser que tous ces gens étaient picards, ou wallons, de langue française enfin.

A Rouen, l'homogénéité régionale de l'atelier n'existe pas du tout. Le chef est un hucher : Philippot Viart. Il était, semble-t-il, de Rouen, ou, en tout cas, fixé à Rouen (Cf. LANGLOIS). Il commence à travailler en 1457. La chaire épiscopale est confiée, à part, à un hucher d'Auxerre, Laurens Adam. Philippot Viart eut avec lui jusqu'à seize menuisiers. Un seul porte un nom absolument étranger à la région : Pietrequin. (C'est la forme francisée d'un diminutif flamand de Peeter, Pierre). Les autres menuisiers collaborateurs de Philippot Viart doivent appartenir en majorité à la région de langue française du Nord de la Loire : Guillaume Basset, Etienne Camus, Ernoulet, Marses, Eustache, Pierre Gamaches, Baudichon, Jean Lefebvre, Fiselier, Desmares, Fontaine, Gillepin le long, Lemarié, Guermier, Noël Boisséron. — Les *imagiers* payés aux pièces se nomment : François Trubert, Paul Mosselman (ce sont les deux principaux), Laurens Ysbre, surnommé Flamen, Gillet Duchastel dit Flamen, Jehan Hermen, Jehan Laurens, Gosset Bran-

interrégional, mais international, de ces ateliers. En France, les Flamands y ont leur place, mais certainement moins grande que l'on ne s'y attendait. Il y a une évidente exagération dans ces li-

drat, Mathieu Mares, Pierre Remond, Lienard, Laurens Adam. Il y a évidemment des Flamands dans cette équipe, par exemple Paul Mosselman, artiste important que l'érudition a cru reconnaître travaillant à Bourges, à Angers (Cf. P. VITRY, *Michel Colombe...*, p. 228). Le travail s'éternisant, le chapitre de Rouen se décide, enfin, en 1465, à envoyer chercher de la main-d'œuvre en dehors du pays. Il s'agit, du reste, de travail de hucherie (menuiserie). Un des huchers nommés ci-dessus, s'en va à cette fin « à Apville (Abbeville), à Montreuil-sur-la-Mer, à l'abbaye de Fécamp, à Hedin, à Bruxelles-en-Breban, à Nyvelle-en-Breban, à Lisle-en-Flandres, à Tornay, à Arras, à Amyens et en plusieurs lieux. »

En 1465, c'est un menuisier des Andelys, Nicolas Lechevalier qui est appelé. Le 24 novembre 1467, le chapitre congédie en partie les huchers recrutés jusque-là et donne le travail à la tâche en ville. Parmi les huchers qui apparaissent alors dans les comptes, sont nommés Hennequin d'Anvers, Guérard le jeune, Jean Lebrun, Jean Glasset.

Le chantier des stalles de Rouen est, certainement, un des moins homogènes, un des plus troublés qui soient.

A Troyes, il y a moins de diversité internationale et, malgré tout, bien moins de désordre. L'affaire finit bien : (Cf. E. GAVELLE et P. DE SAINT-AUBIN, *op cit.*), Mathieu de Romelles se fixa, peut-on croire, définitivement en Champagne. Il était, comme son oncle et prédécesseur, picard. Cet oncle, Adam d'Aubellemère, nous l'avons vu déjà travaillant aux stalles de l'abbatiale de Saint-Riquier. Parmi leurs ouvriers ou apprentis, on trouve des noms tels que Antoine Pajot, Christophe Havet, Guillaume Du Puys, Simonnet Fournier, Jean de Vaulx, Jean Maucombe. Il se pourrait que Christophe Havet, et surtout Jean de Vaulx, fussent picards. Il est difficile d'assigner aux autres une province. Les imagiers sont des Troyens, en tout cas des artisans fixés à Troyes : Jenet Collet, François Richard, Yvon Bachot, Christophe Molu.

Nous énumérons intentionnellement tous ces noms : c'est la seule façon de se rendre compte de la teinte interrégionale des chantiers français.

En Espagne, il n'est pas facile de reconnaître si Juan Rodrigo qui travaille en 1527 aux stalles d'Avila (QUINTERO, *op. cit.*, p. 107), est un étranger, mais maestro Cornelis de Holanda qui paraît sur le

gnes de Champfleury : « vers la fin du moyen âge circulaient en France des sculpteurs en bois, Flamands pour la plupart, qui allaient offrir leurs services aux constructeurs de cathédrales. Ils entre-

même chantier en 1535 ne nous laisse aucun doute sur son origine. (Ces deux artistes sont-ils des menuisiers ou des sculpteurs ?).

A Barcelone (*ibid.*, p. 43) en 1457, l'entallador (sculpteur) Matias Bonafé peut être un Espagnol, mais, de 1483 à 1485, l'entallador Miguel Loquer et, certainement aussi son élève, Juan Frederick, sont des Allemands.

Au monastère de San Benito el Real de Valladolid travaille, en 1528, l'entallador maestro Andrés, dont le nom semble bien espagnol (*ibid.*, p. 98).

A Burgos (*ibid.*, p. 125) Felipe Begoña et, après 1527, Esteban Jaquès et Simon Bueras ne sont sans doute pas des expatriés.

Mais Rodrigo Aleman, dont l'origine est indiquée par le surnom, travaille à Ciudad-Rodrigo après 1495 (*ibid.*, p. 50).

A la cathédrale de Coria (*ibid.*, p. 52), Martin de Ayala, en 1514 ; à Santo-Domingo de la Calzada, maestro Andrés de Nájera sont, peut-on croire, des Espagnols (*ibid.*, p. 106), de même que sur le dernier chantier Juan de Castro, Ortega de Córdoba, Francisco de San Gil ; mais ils ont pour collaborateurs Guillén de Ollanda et un certain Bourguignon, non autrement désigné. Plus tard viennent encore à la Calzada : Lucas, Guillén (imaginero), Sancho, Olarte, entalladores. Pourquoi ne seraient-ils pas espagnols ?

A la cathédrale de Léon (*ibid.*, p. 54), en 1481, un contrat est passé avec un certain maestro Thedorito. Un nom étranger paraît à la rigueur être ici masqué sous une forme espagnole.

Maestro Guillermo Doncel, qui exécute des travaux aux stalles de San Marcos de Léon (*ibid.*, p. 115), en 1552 est, paraît-il, français. (Voir BERTAUX). Son patronyme est pourtant de forme espagnole.

A l'église du Pilar de Saragosse (*ibid.*, 123), voici un Navarrais, Esteban de Obray, aidé par Juan Moreto et Nicolás Lobato (1542-1548). Si les deux derniers artistes ne sont pas espagnols, il est impossible de le savoir d'après leurs noms.

Rodrigo Alemán reparait en 1497 dans la cathédrale de Plasencia (*ibid.*, p. 46).

A Segovie (*ibid.*, p. 84), le nom est espagnol (1526) : Bartolomé Fernández ; à Séville (*ibid.*, p. 59) (1478) : Nufio Sanchez. Mais, à Séville, nous voyons aussi le maître Dancart, certainement flamand, exécuter la chaire épiscopale (Cf. BERTAUX, *op. cit.*). (Le nom de Dancart existe, en effet, avec une orthographe germanique dans les pays de langue flamande, par exemple L'ESPINOY, *Noblesse de*

prenaient habituellement les chaires et les stalles pour un prix fort modique... »³. C'est même une vue tout à fait erronée des conditions où s'organisait un chantier de stalles. De cette opinion, plus que douteuse, quelque chose traîne encore dans les publications modernes, et, particulièrement, dans les travaux de feu Maeterlink, dont le préjugé flamand prend parfois toutes les apparences d'une idée fixe. Nous aurons l'occasion de nous en rendre compte en examinant l'iconographie des miséricordes.

En Espagne², nous constatons une bigarrure internationale plus forte encore.

Nous sommes donc recevables, d'après les exemples du Nord de la France, comme d'après les exemples de l'Espagne, à admettre comme

Flandre, nous fournit, p. 688, le nom d'un échevin de Gand, en 1453 : Jacques Danckaert).

Marco Manto est tailleur d'images à la cathédrale de Séville, en 1496 ; Gómez Horosco est l'élève de Nufio Sanchez et l'aide, en 1511, comme Gonzalo Gómez l'avait fait en 1497. Ces derniers noms semblent espagnols.

Rodrigo Aleman travaille aux sculptures des stalles de Tolède (Cf. QUINTERO, p. 117) jusqu'en 1495 et nous voyons ensuite, dans le même chœur, le Castillan Alonso Berruguete et le Bourguignon Biguerny.

Il était bon encore d'énumérer tous ces noms, afin que l'on pût voir d'un seul coup d'œil quelle part d'influence, de talent, de main-d'œuvre étrangers a influé sur l'art espagnol des stalles. Il semble, après cela, que M. Quintero ait raison de penser qu'on l'a, peut-être, exagérée.

3. CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la Renaissance*, p. 232. Champfleury continue dans les termes suivants : « ...25 sols par figure, n'étant regardés que comme des sculpteurs de poupées ». On a vu ci-dessus, p. 37-38, le sens exact du mot poupée (jouée) sur lequel Champfleury se trompe complètement. — Nous avons retrouvé la même erreur, commise à la suite de Champfleury, dans le *Jérôme Bosch* de M. M. G. GOSSART (Lille, 1907), p. 126.

possibles bien des apports étrangers dans nos stalles des cathédrales d'Auch et de Saint-Bertrand-de-Comminges.

★ ★

Nous allons nous efforcer, maintenant, de nous servir, le plus complètement possible, du seul document qui nous fournisse un nom d'artiste ayant travaillé à l'une de nos boiseries Renaissance du midi : la pièce d'archives concernant la cathédrale d'Auch, et qu'a découverte Mgr Douais ⁴.

Et, d'abord, qui est, exactement, Dominique Bertin, le « menuisier de Toulouse » que l'on charge des derniers travaux des stalles d'Auch ? « Dominique Bertin, architecte parisien, qui résidait depuis quelques années à Toulouse », dit M. Graillet ⁵, a fourni les dessins des fonts baptismaux de la cathédrale, placés en 1555. Dès 1553, il était surintendant et, en 1554, contrôleur de l'édifice du palais du Parlement ⁶. En 1556, il publie un abrégé de Vitruve, en collaboration avec le Bourbonnais Jean Gardet ; en 1558, il étudie, avec Nicolas Bachelier, un projet de canalisation de la rivière de Lhers ; en 1561, il porte le titre d'« architecte du Roy, capitaine de Luchon » ; en 1565, il est conducteur des travaux de décoration exécutés pour l'entrée du roi. Il meurt en 1578 ⁷.

4. DOUAIS, *Les stalles du chœur de Sainte-Marie d'Auch d'après un document inédit de 1552...*

5. GRAILLOT (Henri). — *Nicolas Bachelier...*, p. 118.

6. *Ibid.*, pp. 131 et suiv. (voir la table onomastique, du livre de M. Graillet et ses pièces justificatives).

7. *Ibid.*, p. 357.

Il est tout à fait étrange de le voir désigné comme menuisier en 1552. Mgr Douais, publiant le contrat, en est si surpris qu'il se demande s'il s'agit bien du même personnage. Il est, pourtant, difficile d'en douter. Faut-il alors, admettre que Dominique Bertin, parti du métier de menuisier, se fût élevé, par ses études, à celui d'architecte ? Ce n'est pas invraisemblable, mais, on pourrait supposer, aussi, une sorte de demi-fraude de sa part. Il fallait, pour se charger décemment d'une entreprise de menuiserie, être menuisier : il s'en attribua la qualité dans le contrat. Il est à remarquer, toutefois, qu'il vient s'installer effectivement à Auch et que le client lui assure « une maison qu'il meublera à ses dépens pour loger ledit Bertin et ses serviteurs ». Il est spécifié que « sera tenu ledit Bertin d'avoir parfaite ladite besongne dans deux ans à compter du premier jour d'avril mil cinq cens cinquante deux ». Bertin se propose donc d'habiter Auch, d'être sur place, de surveiller, de guider tout au moins, son personnel. Il est difficile de croire qu'il se disposait à mettre la main au bois comme le faisaient les menuisiers du XV^e et du début du XVI^e siècles.

A quoi s'engage-t-il exactement ? Quelle est la part de cet admirable monument qui lui appartient ? Si nous arrivons à le déterminer, nous opérerons, déjà, un certain classement dans les éléments divers de l'œuvre, nous avancerons beaucoup l'étude de la question qui nous intéresse.

Le travail d'achèvement que Bertin doit accomplir est assez important : deux ans constituent un long délai.

Analysons le contrat. Il est écrit en français

(voir Pièce justificative II), mais, malheureusement, dans un style déplorable, presque inintelligible. Voici ce qui semble s'en dégager.

Lorsque Bertin se charge de l'entreprise, il y a encore à travailler un peu partout. L'ensemble est réalisé, mais la besogne est inachevée. On vient de décider, aussi, de ne pas exécuter tout à fait le projet primitif.

On avait prévu « deux chaires hautes... devers l'autel ». Bertin devra les réduire chacune en deux et les faire comme les autres »⁸. Si nous comprenons bien, ces grandes chaires exceptionnelles ne souffraient devant elles aucune stalle basse et on y accédait par un petit escalier, qui tenait la largeur de deux stalles. Le nouveau système adopté transformera ce qui est commencé ainsi et entraînera la construction de deux stalles basses devant les deux hautes, qui, de chaque côté, remplaceront la stalle exceptionnelle.

Une partie du travail des stalles exceptionnelles à supprimer était probablement assez avancée déjà : c'était, sans doute, un panneau préparé pour une de ces stalles qui était percé à jour par en haut. Bertin le mettra dans l'état des autres et le remploiera.

Il achèvera encore un autre panneau qui était commencé : il lui restera à faire, encore, après ce premier remaniement, quatre panneaux, et ceux-ci semblent bien correspondre aux quatre stalles hautes qu'on charge Bertin de construire. Il four-

8. On peut avoir l'idée de ce qu'étaient ces stalles hautes par la stalle de l'archevêque, laquelle occupe, à droite de l'entrée principale, une double place et est décorée de deux panneaux distincts.

nira donc ces quatre dossiers ⁹. Ce travail entraînera l'exécution de quatre piliers — c'est-à-dire *montants* — et de deux demi-piliers (au bout des deux rangées hautes, du côté de l'autel). Le croquis ci-contre précisera ce que notre explication pourrait avoir d'obscur.

Il semble donc que l'explication du texte, tentée par Mgr Douais, est juste *grosso modo* et qu'il faut chercher l'œuvre de l'atelier Bertin au bout des stalles des deux côtés, vers l'autel. Il y a, au nord, Melchisédec et Abraham ; au sud, David et Bethsabée.

Ici, une remarque importante s'impose : il est impossible, quoi qu'en dise Mgr Douais, de découvrir la moindre différence de style entre ces figures et la grande majorité des autres. De plus, David et Bethsabée sont liés fortement, dans le thème religieux de l'iconographie, à leurs voisins (voir *infra*). Abraham et Melchisédec, de l'autre côté, tiennent moins obligatoirement à leur voisinage, mais leur absence laisserait à désirer quant au thème, assez confus, il est vrai, de l'ensemble.

« Item, achèvera ledit Bertin, les trois panneaux qui sont sur le portal de l'entrée du cœur », avec les deux « piliers » qui sont nécessaires à cet achèvement. Ces panneaux sont, cette fois, faciles à identifier, mais il ne s'agissait que de les achever.

Bertin ne touchera pas à la chaire de Monseigneur l'archevêque ni à celle du comte — cela est bien spécifié ¹⁰.

9. Le panneau percé et que l'on emploiera, modifié, avait probablement été destiné primitivement à une jouée.

10. Ce sont les stalles ornées des images d'Adam et Eve, de saint



Il n'y a, disons-nous, aucune différence appréciable entre ces figures, que l'on peut croire exécutées sous la direction de Bertin, et celles qui existaient avant son intervention. Il faut noter que, en effet, il est bien stipulé encore au contrat, que tout sera fait, piliers et dossiers « de la parure et façon des aultres qui sont déjà poussez ». Oui, mais encore fallait-il être en mesure de respecter cette stricte consigne.

Nous venons d'apprendre, du même coup, que les stalles étaient en partie montées en 1552 ; nous voyons, d'après ce contrat, que Bertin « prendra et s'aydera de tout le boys, ouvré et non ouvré qui est en l'atelier des menuisiers ou ailleurs, s'il y en a... ». Il succède donc à un maître défunt, évincé ou démissionnaire, qui lui laisse son chantier, avec un stock de matières premières et de pièces exécutées. Nous ignorons tout à fait les conditions où il a été appelé à cette direction, nous constatons seulement que cela se produit lors du changement d'archevêque : François de Tournon permutait avec Hippolyte d'Este, archevêque de Lyon, en 1551 (et non en 1554, comme il est dit dans la réédition de Sentetz). Le fait que l'on n'exécute pas les grandes stalles prévues, du côté de l'autel, évidemment très coûteuses, peut faire soupçonner quelqu'un de ces conflits entre le client et l'artiste, comme nous en avons constatés à Troyes.

Il n'est pas impossible que Bertin ait continué à diriger — en tout ou en partie — l'équipe même de son prédécesseur.

Mises à part les figures de la *Charité* (35) et du *Voyant de Dieu* (?) (36), de la *Force* (de style

italien) (32) — figures d'un style tout particulier sur lesquels nous reviendrons — mis à part encore l'*Abner* (?) (7) que l'on dirait conçu, commencé, par le maître des dossiers 32, 35, 36, et terminé par le sculpteur des autres figures, toute cette grande imagerie paraît être de la même main.

Deux des grandes figures (42 et 58) portent, dans leurs consoles, les armes du cardinal de Tournon, archevêque d'Auch de 1538 à 1554. Les armes du cardinal de Clermont-Lodève (archevêque de 1507 à 1538) figurent des deux côtés de la stalle archiépiscopale (33) et se trouvaient aussi, certainement, sous le saint Pierre et le saint Paul¹¹. On les voit encore dans l'ornementation supérieure de la stalle 7 : (*Abner*) et dans celle de la stalle 36 (le *Voyant de Dieu*).

En somme, l'auteur des plus nombreuses grandes figures de même style travailla, depuis avant 1538 jusques en 1552 au moins, aux stalles d'Auch, c'est-à-dire pendant au moins 14 ans.

Mgr Douais a signalé, à juste titre, une grande analogie entre l'Abraham et le Melchisédech des stalles et les mêmes personnages représentés dans un des vitraux de la cathédrale. Il la note sans commentaire.

Faut-il admettre, comme on l'a fait parfois, que cette ressemblance tient à ce que l'atelier Bertin imita le vitrail ? Mais il y a entre les images des stalles et les figures des verrières d'autres parentés.

Pierre et saint Paul, situées à droite et à gauche de l'entrée principale.

11. Elles ont été grattées à la Révolution.

Si l'on examine la tête si caractéristique de l'Adam sculpté, il est impossible de ne pas y retrouver une esquisse analogue à la tête de *Jacob*, dans le vitrail de la chapelle Sainte-Anne ; enfin, le *Caleph* (*sic*) d'un vitrail de la chapelle Sainte-



Caleph.

Catherine, avec son casque lourd, son grand sabre oriental, sa cuirasse romaine, est tout à fait dans le goût des bas-reliefs. (Voir croquis.)

Si bien qu'il y a lieu de se demander si des dessins n'ont pas été fournis aux sculpteurs par le dessinateur des vitraux.

De qui sont-ils, ces vitraux ? Ils sont signés, dans la chapelle du St-Esprit ARNAVY : DE

MOLES et datés, au-dessus de cette signature, par l'inscription suivante :

LO XXV. DE : IHVN MIL V. CENS. XIII.

FON ACABADES : LAS PRESENS : BERINES : ¹²

EN AVNOVR : DE DIEV : E DE

NOSTR[e Dame?]

Arnaut de Moles est connu, bien que très imparfaitement ¹³. L'imprécision des références, ou

12. On a toujours admis que « les présentes verrières » achevées le 25 juin 1513 dans la chapelle du Saint-Esprit, c'étaient toutes les verrières du chœur et non pas seulement celles de la chapelle où on lit l'inscription. On a, aussi, considéré que leur exécution avait suivi l'ordre des fenêtres, celles-ci, dans la chapelle du Saint-Esprit, étant les dernières. Cette chronologie n'est pas entièrement certaine. Il est à noter que les vitraux d'Auch montrent une surprenante variété de style et mêlent le gothique à l'antique ». Mais le progrès de la Renaissance qu'on s'attendrait à reconnaître, de chapelle en chapelle, dans la décoration des verrières, ne peut être constaté. Les vitraux de la chapelle de l'Ascension, par exemple, qui comprennent du gothique, se trouvent après ceux de la chapelle du Saint-Sacrement qui sont d'un style Renaissance, relativement avancé.

Nous ne voulons pas dire que les morceaux gothiques soient plus récents que les autres et, en conséquence, l'ordre chronologique brouillé : non, ces morceaux de deux styles sont unis, mêlés parfois dans la même composition. Il est à croire que, tout comme Dürer, qui, dans son traité : *Instructions sur la manière de mesurer* (1525) donnait des exemples de « pilliers de style gothique ainsi que des colonnes imitant le style antique » (Cf. Moritz THAUSING, *Albert Dürer...*, p. 512), de même que Marguerite d'Autriche hésitait entre les modèles italianisants de Perreal et les projets gothiques des Flamands (Cf. BRUCHET, *Marguerite d'Autriche*), l'auteur des vitraux d'Auch jugeait les deux styles également admissibles. — Nous disons l'auteur car, en effet, il y a une telle unité de manière dans cet ensemble, en dépit de la bigarrure des styles décoratifs appliqués, que l'on ne peut penser à y reconnaître plusieurs personnalités. Et, alors, il est bien évident que la date d'achèvement, 1513, comme la signature : *Arnaut de Moles*, s'applique à tous les vitraux de la série.

13. Cf. GRAILLOT, *Bachelier...*, pp. 6, 36. — André MICHEL, T. IV, *La Renaissance*, 2^{me} partie. — A. BRANET, *Notes sur les artistes de la cathédrale d'Auch*, Congrès archéologique, 1901.

l'absence totale de références, dans des notices qui lui ont été consacrées, rendent difficiles certaines affirmations concernant cet artiste considérable. Voici ce qui se dégagerait, quant à sa biographie, si les auteurs qui ont parlé de lui ne se sont pas trompés : né à Saint-Sever, dans les Landes, il s'y serait marié à Jeanne de Benquet, dont il aurait eu quatre garçons et une fille. Il est qualifié, paraît-il, dans une pièce de 1524 : *Imaginator sive pictor condam Tholose*, imagier (?) ou encore peintre, jadis, à Toulouse. Comme il s'agit, dans ce dernier texte, de travaux concernant un Saint Sépulcre, on en a conclu, non moins que du mot *imaginator*, qu'il avait dû sculpter lui-même, mais il ne faut pas être trop affirmatif. Il mourut donc après 1524.

Si Arnaut de Moles a composé, dès avant 1513, les verrières d'Auch — images et architecture — il était, dès ce temps-là, singulièrement documenté, pour un Français, sur l'art italien, tout au moins sur l'art italien du quattrocento et, en particulier, sur l'art vénitien. Pour posséder une science aussi riche, aussi variée, il avait dû séjourner au-delà des monts — et longtemps. Il ne pouvait plus être un très jeune homme en 1513 et, en lui accordant 30 ans, par comparaison avec les données biographiques concernant d'autres artistes de son temps, nous nous tiendrons dans la vraisemblance. Il serait donc né vers 1483. En 1552, à l'arrivée de Bertin à Auch, il n'aurait eu encore que 69 ans, mais, au surplus, s'il était mort précédemment, il avait laissé des fils qui continuèrent sa profession, tinrent certainement son atelier et durent maintenir sa manière.

Si Arnaut de Moles ou ses fils ont fourni les patrons dessinés pour les grandes figures, ces dessins ont dû être, selon l'usage, interprétés librement par le sculpteur.

On pourrait entrevoir les faits suivants :

1° Présence d'un Italien qui fournit trois grandes figures et demie aux stalles ;

2° Collaboration du maître — très considérable en somme — que fut Arnaut de Moles avec le sculpteur des autres grands dossiers.

L'Italien a dû disparaître sous le cardinal de Clermont-Lodève pour faire place au tailleur de la majorité des images. Ce dernier achève, alors, l'Abner (décoré des armoiries de Clermont) et crée toutes les autres figures, soit sous l'épiscopat du cardinal de Clermont-Lodève, soit sous celui du cardinal de Tournon (armoiries aux stalles 42, 58) soit, même, sous l'épiscopat du cardinal d'Este et sous la maîtrise de Bertin.

Le premier — l'Italien — serait encore l'auteur d'un certain nombre de petits morceaux très distingués que l'on trouve dans les stalles : le *sol-dat et la chambrière*, *Paris et Hélène*, etc. Nous les examinerons en étudiant l'iconographie.

D'où était venu le sculpteur des plus nombreux dossiers d'Auch ? Nous ne le saurons peut-être jamais¹⁴. On a parlé de rechercher pour ces images

14. On a dit que Guillaume Doncel, en exécutant les grandes figures des stalles de San Marcos de Léon (inscription datée MDXLII). (Cf. QUINTERO, *op. cit.*, p. 115) « se souvenait visiblement des stalles de la cathédrale d'Auch » (Cf. Emile BERTAUX, *La Renaissance en Espagne et Portugal...*, p. 971). Mais le style de ces figures est, en réalité, tout autre, que l'on examine l'œuvre de l'un ou l'autre des artistes que nous distinguons à Auch. D'autre part, les consoles

une main allemande ; ceci paraît peu probable ¹⁵, bien qu'il soit peut-être plus prudent de ne rien affirmer.

La console décorative sculptée en bas-relief sous chaque image est-elle de la même main que la grande figure ? Sans être certain, c'est assez vraisemblable. Mais où l'on peut discerner une main-d'œuvre distincte, c'est dans les miséricordes. Elles sont d'un style très particulier, où règne, presque exclusivement, une rigoureuse sy-

de San Marcos de Léon ne sont analogues qu'aux consoles des dos-
siers italiens 32, 35 et 36. On ne doit donc pas se laisser aller à la
tentation qui pourrait venir d'attribuer à l'énigmatique Guillaume
Doncel, les boiseries d'Auch — et encore faudrait-il établir nette-
ment quel métier faisait ce Doncel : était-il tailleur d'images ou
sculpteur ? Et il n'est pas certain non plus, que l'idée des consoles
en question ait été prise à notre cathédrale française. Il serait diffi-
cile d'affirmer qu'il n'existe pas une source commune d'inspiration.

15. M. Gavelle nous écrit à ce sujet : « J'ai eu l'occasion [au con-
grès de la *Société Française d'Archéologie*, mai 1929] de causer, à
Saint-Bertrand-de-Comminges, avec M. Saintenoy. L'éminent prési-
dent de l'Académie d'Archéologie de Belgique m'a dit, qu'à son
avis, les grandes figures d'Auch étaient l'œuvre d'un Allemand. Je
ne le crois pas malgré ce que l'on pourrait appeler des *germanismes*.
Il est certain que le guerrier n° 5 (67 de SENTETZ) qui représente,
très probablement Goliath, ressemble beaucoup à l'un des guerriers
du tombeau de Maximilien, par le type de la tête, la forme du cas-
que, l'aplomb de la figure reposant de façon égale et lourdement
sur les deux pieds, puis, malgré la différence des costumes, par
l'analogie de leurs proportions et de leurs coupes, par la façon, en-
core, de comprendre et de rendre l'ornementation ciselée. Du reste,
à tout instant, on est — en étudiant les stalles de la cathédrale d'Auch
et ses vitraux — ramené, non sans étonnement à des souvenirs soit
des pays allemands du sud, soit de la Suisse, soit de l'Italie du
nord, des régions, en somme, où Latins, Germains, Hongrois, Slaves
peut-être, et Orientaux divers ont pu se rencontrer. Puis, devant
cette sculpture en bois, on pense, inévitablement aussi, à un travail
métallique... (Cf. ci-dessus, p. 38). La présence des petits bas-reliefs
imités des plaquettes de Moderno, que signale M. Molinier, renforce
encore cette impression. »

métrie en quelque sorte héraldique. Dans beaucoup de ces petites compositions, un motif central est accompagné de deux motifs analogues à des supports ou tenants d'armoiries. De plus, ces miséricordes, marquées nettement, en grande majorité, du caractère de la Renaissance, sont traitées avec une certaine élégance, une certaine netteté un peu sévère, — on n'oserait dire sécheresse — qui les écarte de la tradition gothique, qui les éloigne, même, des miséricordes de Saint-Bertrand-de-Comminges. Il ne nous semble pas que rien de pareil existe en France et c'est en Espagne que nous allons leur trouver une parenté :

1° Dans les stalles du monastère de San Benito el Real, conservées aujourd'hui au Musée archéologique de Valladolid ¹⁶ :

Ces stalles, de style Renaissance — plateresco — portent une date sur l'un de leurs dossiers : 1528. Elles sont, paraît-il, l'œuvre de l'*entallador* castillan maestro Andrès, auteur, aussi, des stalles de Santa-Maria de Najera, celles-ci tout à fait gothiques pourtant. Les grandes figures en bas-relief de San Benito n'ont rien à voir avec nos stalles d'Auch ¹⁷. Mais les miséricordes sont, en revanche, identiques de style de part et d'autre.

2° A Saragosse, à l'église del Pilar ¹⁸. Le pro-

16. QUINTERO, *Sillas de coro*, p. 98. Il y au musée de Valladolid, deux séries de stalles venant du même monastère. Il s'agit, ici, de la seule série qui, de l'avis de M. Quintero, ait de la valeur.

17. En somme, on est frappé par un certain air de parenté de tout cet ensemble avec les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges plutôt qu'avec celles d'Auch.

18. *Ibid.*, p. 128.

jet de Saragosse serait l'œuvre d'un artiste navarrais appelé Esteban de O Bray. Il aurait été secondé, dans l'exécution, par Juan Moreto et Nicola Lobato, habitants de Saragosse. L'œuvre, commencée en 1542, fut finie en 1548.

Ce n'est pas seulement dans les miséricordes, mais dans toute la décoration de l'église del Pilar que nous reconnaissons une analogie avec nos miséricordes d'Auch.

Les stalles de San Benito el Real et de Saragosse étant purement espagnoles et les premières remontant à une époque où le chantier d'Auch n'avait pas terminé sa tâche, on pensera, très naturellement, à une collaboration espagnole qui serait intervenue au cours de ce dernier ouvrage.

Il n'est donc pas impossible, en somme, que quatre personnalités principales aient collaboré à Auch, sans compter même l'auteur du projet primitif, purement gothique dans son architecture :

1° Un sculpteur italien apportant ses compositions ;

2° Arnaut de Moles, dessinateur-inventeur de figures et d'ornements gothiques ou Renaissance ;

3° Un sculpteur plus jeune, d'un faire un peu lourd, mais excellent technicien du bois, interprétant très largement, avec une part sensible d'invention personnelle, des dessins d'Arnaut de Moles ¹⁹.

4° Un sculpteur espagnol d'ornements.

19. En somme, on procéderait exactement comme dans l'élaboration d'une tapisserie où l'on trouve l'auteur d'un projet en petit, l'exécution en grand, très modifiée ensuite (Cf. P. ALFASSA, *Les ta-*



Que vaut, devant la notice de Mgr Douais, devant les quelques ébauches d'hypothèses que nous venons de risquer, l'espèce de légende qui attribue à Nicolas Bachelier les sculptures des stalles d'Auch ? Cette légende s'étale en maint endroit où elle n'aurait pas dû se montrer et, de déformation en déformation, elle a fini, dans une notice de feu M. Enlart ²⁰, par transformer Bachelier en « maître de l'œuvre de la cathédrale d'Auch ».

L'attribution remonte, de façon précise, à la notice (1832-33) sur *Une maison du XVI^e siècle*, écrite par cet étonnant Dumège ²¹, pris si souvent, par la critique, en flagrant délit d'imagination déformante (pour ne pas dire de mystification). Dumège dit que la boiserie d'Auch aurait été « pendant quelque temps sous la direction de Bachelier qui sculpta quatre des grandes figures qui la décorent et plusieurs parties des stalles ». Ce texte est très curieux et mérite une sérieuse attention. Si Dumège avait écrit, au lieu et place du nom de Bachelier ces mots : *un sculpteur dirigé par Bertin*, nous n'aurions rien à y reprendre. Nous devrions, au contraire, nous étonner

pisseries des « Chasses de Maximilien », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 62^e année, 5^e période, t. I, 703^e livraison, fév. 1920 et id., 704^e livraison, mars-avril 1920). Si ces consoles semblent être de la même main que les figures, elles doivent avoir été composées par un autre artiste, plus avancé dans la Renaissance.

20. C. ENLART, *Manuel d'archéologie*, cité par GAILLOT, *op. cit.*, p. 365.

21. DUMÈGE, *Notice sur une maison du XVI^e siècle*, dans *Mémoires de la Société d'archéologie du Midi de la France*, p. 357.

de trouver dans la notice de 1832 une si juste information. Et l'on en vient à se dire que Dumège a probablement eu connaissance, soit directement, soit indirectement, du contrat qui devait être publié longtenips plus tard par Mgr Douais, ou bien connaissance du fait même auquel le document se réfère.

La question se présente maintenant de façon logique, de savoir si l'un des Bachelier peut avoir été le sculpteur auquel Bertin eut recours ; elle peut être examinée de différents points de vue :

1° La chronologie permettrait-elle l'hypothèse de cette collaboration ? Oui, puisque Bachelier paraît dans les archives à Toulouse en 1533 et meurt à Toulouse entre 1556 et 1557, mais rien n'est plus étranger à l'art d'Auch que les travaux — tous de pierre — que nous le voyons exécuter jusqu'en 1544²² ;

22. Il prend part en 1533 en qualité de tailleur d'images, plus exactement de modeleur, aux travaux exécutés en vue de l'entrée triomphale de François 1^{er} à Toulouse (Cf. GRAILLOT, *Bachelier*, p. 31). Pour ce travail, le conseil général de la ville avait décidé de convoquer de nombreux artistes: *aurifices* (orfèvres), *pictores* (peintres) *statuarii* (imagiers). Un incendie, malheureusement, détruit l'atelier, l'outillage et les travaux en cours des ouvriers et peintres et l'on doit réduire la réalisation (Cf. *ibid.*, p. 32).

En 1535, Nicolas Bachelier est qualifié « maistre ymageur » (*ibid.*, p. 39). Vers la fin de 1535, les capitouls s'adressent en vue d'importants travaux « à ung nommé maistre Nicolas Bachelier, tailleur d'images, habitant de Tholose pour que autre ouvrier ne se pouvoit trouver que fust scavant à faire la dicte besongne » (*ibid.*, pp. 44, 171, 177 (pièces justificatives). (Il s'agit de pierre). En 1537, il exécute une cheminée armoriée, à l'hôtel de ville. Rien de tout cela n'a subsisté. Plus tard, l'œuvre architectural du maître va nous donner l'occasion de juger de son style comme sculpteur d'après la grande décoration que portent les monuments, par exemple, les termes de l'hôtel de pierre (hôtel de Bagis, contrat de 1538): rien de plus classique. Le retable de la Dalbade (1544-1545), dont il

2° L'un des Bachelier a-t-il eu la compétence nécessaire à l'exécution de travaux de cette nature ?

Louis Bachelier, le frère de Nicolas, fait son testament le 2 avril 1556 ; il s'intitule « M^e tailleur de pierre de Thle ». Il a aussi modelé la terre ²³.

Dominique Bachelier, fils de Nicolas, ne fut probablement qu'architecte et ingénieur. Il est l'un des chefs des travaux décoratifs exécutés pour l'entrée de Charles IX, en 1564, en compagnie de Dominique Bertin ; dans ce même atelier se trouvent son oncle Louis et son frère Géraud.

Antoine et Géraud, les deux frères de Dominique, semblent bien n'avoir travaillé que dans la pierre ²⁴ ou dans la terre. Les dates de la biographie de Géraud et la nature de ses travaux nous éloignent de l'œuvre des stalles d'Auch.

En somme, le chef de la famille est, avant tout, un sculpteur ²⁵ de formation italienne — de for-

a subsisté une partie jusqu'à nos jours, est tout à fait différent lui aussi de cet art. (Cf. CARTAILHAC, *Notes sur Toulouse*, p. 92.)

23. Il déclare dans ce testament que quand il a épousé sa femme, « ils n'avoient rien et qu'il n'a aucun parent que luy aydé ne secorü » (GRAILLOT, *op. cit.*, pp. 332 et 353). Ces mots semblent trahir l'amertume d'un homme qui n'a pas parfaitement réussi son existence et, en effet, il apparaît par les documents d'archives qu'il resta, toujours, dans une situation bien inférieure à celle de son frère et de son neveu. Toutefois, en 1564, il est parmi les 25 sculpteurs chargés de modeler des statues pour l'entrée triomphale de Charles IX et il est parmi ceux dont le salaire révèle les qualités reconnues.

24. (GRAILLOT, *op. cit.*, p. 360). — Géraud travaille en 1564 pour l'entrée de Charles IX avec les vingt-cinq sculpteurs de l'atelier créé à cette occasion, mais il reçoit un salaire médiocre. Il exécute, enfin, en 1610 « la modelle en carton » de la cathédrale Saint-Etienne (*ibid.*, p. 362).

25. Qu'il soit devenu véritablement architecte, c'est un fait sur

mation italienne dans la note la plus avancée qui pût être en 1538, à l'époque où est signé le contrat de l'hôtel de pierre (de Bagis) décoré de termes. On ne pourrait que bien difficilement se figurer un pareil maître travaillant dans le bois à de grandes figures dans le style d'Auch, en 1552, sous la direction de Dominique Bertin. Puis, Nicolas Bachelier était un personnage qui n'aurait pas été s'installer dans l'atelier commun mis à la disposition de Bertin.

Il faut éliminer résolument du problème le fils aîné, Dominique, après ce qui en a été dit ci-dessus.

Quant aux autres Bachelier, collaborateurs modestes dans les ateliers de la pierre dirigés par leurs frères ou neveux, on hésiterait à leur attribuer quoi que ce soit dans l'œuvre d'achèvement de nos stalles qu'assuma Bertin. Et, pourtant, il serait bien imprudent peut-être d'en décider catégoriquement. Il y a, dans le portail sud de la cathédrale — ce portail dû à l'administration du cardinal de Clermont-Lodève et si évidemment apparenté à une partie des stalles — des morceaux qui, isolés de l'ensemble et grandis d'échelle, paraîtraient d'un style très avancé et, avec leurs cariatides, nullement en désaccord avec le grand

lequel les textes ne peuvent laisser le moindre doute, mais il serait difficile d'admettre qu'il n'eût pas commencé par être exclusivement sculpteur en pierre. — Nicolas Bachelier a aussi modelé en terre, selon le procédé que Michel Colombe employait déjà lorsqu'il établissait des maquettes pour les tombeaux de Brou (Cf. BRUCHET, *op. cit.*) bien que ce procédé soit bien peu sympathique à l'art gothique du Nord. Malgré cet exemple de Michel Colombe, on peut croire que le modelage est plutôt une technique italienne importée en France. (Cf. VITRY, *Michel Colombe*).

style à l'antique de Bachelier, tel qu'il s'affirme si catégoriquement à l'hôtel de pierre. On dirait qu'il y a là, la traduction de dessins antérieurs en style plus récent.

Si un des Bachelier était intervenu sous la direction de Bertin pour les stalles, il lui eût été, alors, imposé (nous avons vu le contrat) de s'adapter à ce qui était déjà exécuté. S'il était, comme on peut le croire, très habile en son métier, il a pu pasticher dans les grandes images en bas-relief le style de son prédécesseur, exécuter assez fidèlement un carton d'Arnaut de Moles ; aussi bien, dans le portail, il aurait ingénieusement réduit l'échelle, adapté au *portrait* qu'on lui fournissait la grande architecture romaine de Nicolas²⁶.

En somme, il n'est pas impossible absolument que Dumège, sachant peut-être que Dominique Bertin avait collaboré en certains cas avec des Bachelier²⁷, eût exprimé une quasi vérité, se trompant seulement sur le prénom du Bachelier en question. Mais il ne faudrait pas transformer cette constatation en une hypothèse positive, surtout

26. Il est certain que les curieux morceaux, dont un croquis ci-contre, sont absolument dans le style de Bachelier, mais réduits, en effet, à l'échelle du décor gothique, au milieu duquel ils devaient prendre place dans la composition du portail sud de la cathédrale. (Noter qu'il n'y a pas trace de cariatides dans la décoration des vitraux).

Les culs-de-lampes placés sous les grandes figures d'Auch sont tout à fait, aussi, dans le style de ce cartel à volutes qui est sous une fenêtre de l'hôtel du Vieux Raisin, à Toulouse, décoration que M. Schneider attribue à l'influence de Bachelier (Cf. SCHNEIDER, *L'art français, Renaissance*, pp. 197-198).

27. VILLOTTE, *Stalles de St-Bertrand*, p. 24.

devant le style un peu germanique des grandes figures.

Ce Bachelier aurait donc sculpté en bois ? Bien que les traces de travaux de bois ne se montrent pas dans les textes, relatifs à la famille, publiés



par M. Graillot, il ne faut pas, je pense, en faire une objection invincible ²⁸.

28. Un de leurs contemporains Jehan Rancy, dit Feuillet, que l'on trouve qualifié, selon les cas: ymagaire, maistre talheur d'ymaiges, tailleur de pierre, tailleur de pierre et masson, maistre architecte, n'en exécutait pas moins, en 1529, un saint Michel de noyer — ou un modèle en bois de ce saint Michel (?) — qui surmonta la tour des archives de Toulouse (Cf. GRAILLOT, *op. cit.*, p. 37). Seize ans plus tard, on voulut remplacer ce saint Michel caduque par la statue de bronze de *Dame Tholose*, et c'est encore Jehan Rancy qui



Nous ne possédons aucun document d'archives concernant les boiseries du chœur de Saint-Bertrand-de-Comminges. Nous savons, seulement, par une inscription latine tracée à l'extérieur du jubé, que, de ce chœur, l'évêque Jean de Mauléon fit les frais (*sumptus fecit*) et qu'il y célébra le premier la messe le jour de Noël 1535.

Une date, un peu plus récente, 1537, est gravée à l'extérieur de l'enclos des stalles, attestant que le travail se poursuivait au moins deux ans après cette inauguration ²⁹. Depuis combien de temps durerait-il ? En évaluant à huit années les délais nécessaires à une pareille œuvre, nous serions d'accord avec le contrat de Rodez, et cela nous reporterait aux environs de 1529-1530. Mais les stalles de Villefranche n'ont guère demandé plus de cinq ans, ce qui nous conduirait, alors, à l'année 1532 pour le contrat perdu de Saint-Bertrand.

L'examen seul du monument suffirait à révéler des époques et des mains différentes.

Si on le compare aux stalles d'Auch, on sera frappé de certaines analogies, mais aussi de certaines dissemblances :

Ces dissemblances — indépendamment des dimensions plus modestes à Saint-Bertrand et du style architectural — sont les suivantes :

1° Qualité inférieure des grandes figures en bas-relief de la cathédrale de Comminges — bien

fournit le modèle — modèle exécuté en bois, selon la technique de ce temps-là (*ibid.*).

29. VILLOTTE. — *Les stalles de St-Bertrand-de-Comminges.*

que le travail du bois apparaisse semblable de part et d'autre — inférieure dans le dessin, parfois moins que médiocre à Saint-Bertrand.

2° Différence totale dans les miséricordes : symétrie héraldique presque absolument générale à Auch, bien plus rare, au contraire, à Saint-Bertrand, et, là, quand elle existe, moins rigoureuse. Du reste, facture totalement différente : plus élégante mais plus sèche à Auch, plus lourde mais plus savoureuse à Saint-Bertrand.

3° Abandon à Saint-Bertrand de la forme traditionnelle des parcloles ; inauguration, pour celles-ci, du décor Renaissance à grande échelle, que nous avons déjà signalé.

4° Collaboration, à Saint-Bertrand, des marqueteurs.

5° Aucun spécimen à Saint-Bertrand du style particulier et très avancé des consoles en bas-relief qui sont, à Auch, sous les grandes figures du deuxième type.

6° Aucun spécimen, non plus, du style des consoles des trois figures italiennes d'Auch.

7° Il y a, à Saint-Bertrand, des figures de saints dans les panneaux des jouées basses et hautes, dues peut-être à un ciseau unique, malgré des différences de réalisation tenant à l'emploi probable d'une documentation gravée hétérogène. Ces figures, étrangères à l'art des dossiers de Saint-Bertrand, sont non moins étrangères à l'art des stalles d'Auch.

On pourrait, sans doute, découvrir encore d'autres dissemblances entre les deux monuments, mais les sept points qui viennent d'être énumérés

sont les plus importants, les plus utiles à constater.

Parentés :

Il est évident qu'une très grande analogie existe entre les têtes italianisantes, un peu banales, qui décorent le pourtour extérieur du chœur de Saint-Bertrand, et une partie des têtes des grandes figures décorant les dossiers d'Auch. Il se pourrait qu'un spécialiste — faiseur de bustes — fût venu à Saint-Bertrand pour terminer quelques parties inachevées des stalles, et, particulièrement, la décoration extérieure de l'enclos où il aurait prodigué son talent un peu trop facile (vers 1538 ?).

Qui a pu diriger l'ensemble de l'atelier de Saint-Bertrand, en qualité, soit de maître menuisier entouré de menuisiers et de sculpteurs, soit de maître sculpteur imagier recrutant des menuisiers ou pratiquant lui-même les deux arts ? Ce que nous avons vu jusqu'ici de l'organisation de ces chantiers ne permet pas de choisir *à priori* entre les unes ou les autres de ces hypothèses.

Quelque chose distingue cet atelier de Saint-Bertrand : c'est la décoration si lourde, mais si belle et si vivante, des parcloles. Il n'existe rien d'analogue à notre connaissance — avant ces stalles — soit en France, soit en Espagne : il s'agit d'une véritable innovation.

Toutefois, il y a lieu de noter une ébauche, en quelque sorte, de ce système, là où l'on ne s'attendrait certes pas à la trouver : dans cette étonnante *sillaria* de Barcelone ³⁰, la *de mayor magnificencia*

30. Ces stalles sont en partie très anciennes : les stalles basses dateraient de 1457-1460 et seraient l'œuvre d'un *entallador* catalan Matías Bonafé (Cf. QUINTERO, *op. cit.*, p. 43).

y más señorial aspecto entre todas las gótico-españolas, « celle de la plus grande magnificence et du plus seigneurial aspect entre toutes les gotico-espagnoles. » Les stalles hautes ont des dossiers³¹ « séparés les uns des autres par le moyen de pilastres plateresques en balustres³² » (1518?). Non seulement ces colonnettes ressemblent beaucoup à celles du trône épiscopal de la cathédrale de Comminges, mais les larges feuilles d'où elles s'élèvent ne sont pas très loin de nos acanthes de Saint-Bertrand. Sont-elles bien espagnoles ?

D'autre part, à Santo Domingo de la Calzada³³, on voit, dès 1523, des jouées de stalles basses qui annoncent nos parcloises commingeoises. Cette silleria fut commencée en 1517, sous la direction du maître *Andrés de Nájera*. Il était évidemment espagnol, mais il eut ensuite sous sa direction, avec des Espagnols et un Bourguignon ; *Guillén de Ollanda*, imagier, tous qualifiés *entalladores*.

On pourrait donc soupçonner dans cette décoration de Saint-Bertrand, qui paraît si extraordinaire en France, à cette époque, une influence allemande ou hollandaise. Sans doute, l'art de Bachelier va nous donner, ou nous a déjà donné, un

31. Sur ces dossiers sont peintes les armoiries des chevaliers de la Toison d'Or, réunis à l'occasion du chapitre tenu, là, par Charles-Quint, le 5 mars 1519.

32. On a dit que ces travaux de sculpture furent exécutés en 1483-1485 par les Allemands *Miguel Loquer* et son élève *Juan Frederic*, mais il y a, là, une erreur évidente. La Chartreuse de Pavie, où l'on trouve le modèle des balustres en question « n'a été vraiment entreprise qu'en 1491 par Giovan. Ant. Omodeo » (BURCKHARDT, *Cicerone*, II, p. 114). La date peinte sur l'un des panneaux — date qui est celle des peintures héraldiques qui décorent ces dossiers : 1518 — conviendrait mieux à cette décoration.

33. QUINTERO, *op. cit.*, p. 106.

décor aussi grand d'échelle et aussi lourd, mais Bachelier n'a pas gardé, et surajouté à l'acanthé antique, toute la fantaisie grouillante et monstrueuse du gothique : c'est pourtant ce que nous voyons à Saint-Bertrand, et cela n'est guère français, n'est pas italien du tout, n'est pas espagnol non plus, spécifiquement — et, en somme, ce pourrait être tout à fait germanique ³⁴.

Nous ne devons pas omettre, non plus, l'étrange inscription des stalles de Saint-Bertrand, laquelle nous livrerait, peut-être, le secret que nous cherchons avec tant de peine, si nous pouvions la déchiffrer ³⁵. Cette inscription, placée comme une signature sur la première stalle basse, à droite, entrant par la porte principale du chœur, comporte un élément qui a bien l'apparence d'un nom propre :

KA

ROLVS VAIP

Par ailleurs, les stalles de Saint-Bertrand rappellent la cour d'honneur de l'hôtel Bernuy ³⁶, à Toulouse, rebâti par le maçon toulousain Louis Privat, entre 1530 et 1535, où l'on trouve aussi des colonnes à balustres, des têtes d'anges et des bustes dans des médaillons. Une analogie évidente doit encore être notée entre les deux lions qui décorent le tympan de la porte de l'ancien hôtel Ro-

34. Cf. pour la ligne et la luxuriance des formes vivantes, le char de triomphe de l'Empereur Maximilien (DÜRER, pp. 322-323).

35. Le baron de FIANCETTE D'AGOS en donne dans *N. D. Comminges*, p. 99, une traduction hypothétique qui paraît inadmissible.

36. M. Vitry signale que le caractère original de cette architecture l'avait fait attribuer, jadis, à un maître d'au-delà des Pyrénées (Cf. Paul VITRY. *Hôtels et Maisons de la Renaissance française*).

quettes, à Toulouse, et les lions de l'Orgueil qui couronnent la jouée de la stalle n° 59. Cette porte nous ramène d'ailleurs, par son style, tant architectural que sculptural, à celui de Saint-Bertrand.

Enfin, certaines têtes d'anges d'excellente qualité (miséricorde II, par ex.), reportent nos souvenirs au tombeau des cardinaux d'Amboise, à Rouen, et à la chaire de Santa-Cruz de Coïmbre (Portugal), sculptée en 1521, par Jean de Rouen. Ce maître est mentionné, en 1520, parmi les sculpteurs occupés au monument du cardinal ³⁷.



En résumé, les artistes qui ont travaillé à Auch et à Saint-Bertrand, à ces deux ensembles de stalles, qui représentent, de façon si intéressante, la transition du gothique au classique, entre 1500 et 1550, étaient très certainement des Français, des Italiens, presque certainement des Espagnols et peut-être des Allemands (des Hollandais aussi ? des Suisses ?). S'il y a une trace d'influence flamande, elle est à peine sensible et ne se montre que dans quelques souvenirs traditionnels (sujets satiriques ou familiers, etc.). Un seul nom d'artiste peut être prononcé avec certitude : celui de Bertin à Auch ; là encore un autre nom peut être murmuré avec hésitation : celui des Bachelier.

37. BERTAUX (Emile). — *La Renaissance en Espagne et en Portugal*, dans *Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André Michel, t. IX, ch. VI, p. 833.

DEUXIÈME PARTIE : ICONOGRAPHIE

CHAPITRE PREMIER

Les grands thèmes religieux

A. — *L'iconographie principale.*

Parfois, les panneaux sculptés des hauts dossiers représentent des saints ou des princes fondateurs et protecteurs. Il en est ainsi, par exemple, au monastère de San Benito el Real, de Valladolid¹. Et cette formule paraît être celle que l'on préfère en Espagne, non seulement dans les couvents, mais dans les cathédrales (par ex. à la cathédrale de Léon).

En France — aussi bien dans le nord que dans le midi, au XVI^e siècle, — le thème est souvent plus compliqué : les statuettes ou bas-reliefs d'Amiens représentent une histoire religieuse qui embrasse presque tout l'Ancien et le Nouveau Testament. Si les hauts dossiers sont des panneaux

1. QUINTERO, *Op. cit.*, p. 106. Ce sont ces stalles que nous avons signalées comme apparentées par leurs miséricordes; aux stalles d'Auch. (Voir ci-dessus, p. 76, Ch. IV).

pleins, sans sculpture, en revanche, les miséricordes contribuent à cette sorte d'épopée sacrée, et ce n'est guère qu'aux accoudoirs que l'on trouve des sujets profanes, étrangers au thème théologique.

Les stalles de Rodez (XV^e s.) n'ont qu'une iconographie religieuse extrêmement réduite ; l'intérêt principal de leur sculpture est dans les miséricordes. Nous examinerons plus tard les problèmes d'ordre divers que nous proposent ces miséricordes ; nous étudierons, d'abord, les thèmes théologiques, très évidents à Auch et à Saint-Bertrand — surtout à Saint-Bertrand.



On peut même dire que le plan iconographique de cette dernière boiserie est d'une clarté exceptionnelle, d'une originalité qui honore son inventeur. On serait donc disposé à accorder des louanges, soit à Jean de Mauléon, soit au théologien qu'il put commettre à la rédaction du programme, si l'on ne trouvait, par-ci par-là, dans le monument, des traces d'erreurs : il semble que le théologien ait mal surveillé l'exécution de son projet.

Nous avons exposé ailleurs² le thème. Nous allons le résumer ici et l'examiner à nouveau en présentant quelques idées nouvelles.

L'entrée principale de l'enclos se trouve à l'occident, face à l'autel. Cette porte est, tout naturellement consacrée à la Vierge (*Arbre de Jessé*, à droite ; à gauche, *Annonciation* et *Vierge Mère*). L'idée de *porte* amène, presque toujours,

2. VILLOTTE, *op. cit.*

dans l'iconographie des monuments médiévaux, l'image de la Vierge : la Vierge figure, par exemple, dans un bas-relief, aux stalles d'Amiens, dès l'entrée principale ; elle est entourée de ses symboles parmi lesquels la *Porta coeli*. M. Durand, dans sa monographie de la cathédrale constate : « Il est inutile de rappeler les nombreuses pièces liturgiques dans lesquelles la Vierge Marie est comparée à la porte du ciel. Qu'il me suffise de citer le vers : *Felix coeli porta* de l'hymne *Ave maris stella*, qui fait partie de toutes les fêtes de la Sainte Vierge ³. »

C'est dans le même esprit qu'un « prince » de la confrérie Notre-Dame-du-Puy, à Abbeville, Jean Mourette, ayant choisi, comme refrain de sa ballade obligatoire : *Vierge aux humains la porte d'amour estes*, offrait une porte à la collégiale de Saint-Vulfran, en 1550 ⁴, porte, du reste, décorée de bas-reliefs représentant la vie de la Vierge.

Pour une raison semblable, nous trouverons, tout à l'heure, l'image de la Vierge au panneau qui surmonte la porte de l'entrée principale des stalles d'Auch : l'intention est évidente.

Près de la Vierge, sur les deux éléments (séparés par la porte), du côté occidental des stalles de Saint-Bertrand, le rédacteur du programme a fait disposer les images des quatre Pères de l'Eglise latine : les saints Augustin, Jérôme, Grégoire et Ambroise, avec le patron du donateur, saint Jean, et celui de la ville, saint Bertrand (ce dernier deux

3. G. DURAND, *Monographie de la cathédrale d'Amiens...* 1901, 1913.

4. Cf. Em. DELIGNIÈRES, *Histoire et description de l'église de Saint-Vulfran, à Abbeville...* p. 9, colonne 1.

fois) ⁵, plus sainte Anne et, aux deux extrémités, aux angles que forme ce côté des stalles avec les parois nord et sud, deux personnages, non identifiés jusqu'ici.

Ce premier ensemble est comme une *introduction* à la double histoire que vont nous conter ces rangées nord et sud.

Le côté nord est d'une parfaite clarté : les panneaux des hauts dossiers représentent la série complète des Sibylles, mêlées à des Prophètes ⁶ (ou des Patriarches). Les uns et les autres annoncent la venue du Sauveur du monde.

L'histoire se déroule logiquement :

Pourquoi cette venue a-t-elle été nécessaire ?

5. L'une de ces deux images représente un miracle du saint.

6. Ce parallélisme entre les Sibylles et les Prophètes, qui annonçaient tour à tour la venue du Sauveur, a été mis en honneur par F. BARBIERI, aux XV^e siècle.

Quand fut connu le petit livre de F. Barbieri, qui parut en Italie en 1481, les Sibylles avaient déjà fait leur entrée dans l'art. « Le XIII^e siècle, nous dit M. MALE, connaissait déjà les Sibylles ; mais la France ne représentait que la prophétesse du Jugement dernier, la Sibylle Erythrée. L'Italie honorait... la Sibylle de Tibur ». C'est dans la seconde moitié du XV^e siècle que les Sibylles apparaissent soudain dans toute l'Europe. On les rencontre, pour la première fois, au nombre de neuf, sur les stalles de la Cathédrale d'Ulm, sculptées par Georges Syrlin, de 1469 à 1474. Chacune d'elles prononce un oracle emprunté à l'*Institution divine* de LACTANCE, qui cite les dix Sibylles, dont Varron connaissait l'existence. Mais Philippe Barbieri, en portant pour la première fois leur nombre à douze, ne tarda pas à faire oublier l'ouvrage de Lactance.

(Sur l'origine des Sibylles, voir MALE, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, pp. 253 et 258. La question des Sibylles a été reprise avec beaucoup de compétence, en ce qui concerne leur origine, par M. l'abbé DURIEZ, dans son livre sur *La Théologie et le drame religieux en Allemagne* (p. 143 et suiv.). Il fait remarquer que la liturgie semble accepter l'opinion des théologiens du moyen âge relative à l'authenticité des prédictions sibyllines : par exemple, dans le *Dies irae*, il est question du témoignage de David et de la Sibylle.

A cause de la faute de l'Homme dans le paradis terrestre. — Cette faute a été commise à l'instigation de Satan, jaloux de l'Homme. — Voici, sur une jouée des stalles basses, à la coupée centrale, au nord, l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal où s'enroule le serpent, qui a pris une tête et une poitrine de femme, pour complaire à Eve ; Adam et Eve. La faute a été commise. L'Homme et sa compagne s'enveloppent de grandes feuilles parce qu'ils ont, tout à coup, conscience de leur nudité. Satan est vainqueur : l'Homme est perdu.

Mais, les Prophètes et les Sibylles nous en avertissent, cette victoire ne sera pas éternelle : le mauvais ange, déjà terrassé une fois avant la création de l'homme par l'archange Michel (sujet représenté au dernier dossier, vers l'autel) sera vaincu par un nouvel Adam.

En effet, sur la jouée qui fait face à celle que nous venons de décrire, voici ce nouvel Adam : Jésus. Il est dans le désert. Satan se présente à lui et veut le tenter en lui proposant de changer une pierre en pain. Mais Satan ne prévaudra pas : il est battu, maintenant, l'homme est sauvé s'il suit Jésus.

Il faut en porter la bonne nouvelle au monde : c'est, d'abord, l'œuvre des quatre Evangélistes. Les voici représentés, deux par deux, aux jouées terminales.

Tout au bout des stalles hautes, vers le chœur, une jouée, découpée à jour, est décorée d'une assez grande image plate de saint Bertrand (face et dos sculptés en bas-relief) qui regarde l'autel : saint Bertrand a répandu la bonne nouvelle au pays de Comminges.

Tout cela est très net et ne souffre aucune contradiction.

Au midi, le sens n'apparaît pas, tout d'abord, aussi nettement. Les dossiers représentent — dans leur liste complète — les Vertus théologiques et cardinales. Elles sont mêlées à des Prophètes ou à des personnages de l'Ancien Testament. Le dernier panneau, vers l'autel, est occupé par la Vierge portant l'Enfant. Une inscription nous avertit que la Mère du Sauveur est là en qualité de *Reine des cieux* et *Seigneuresse des anges*. La grande jouée représente saint Pierre.

L'intention du théologien qui guide l'artiste ne devient claire — compréhensible même — que si l'on comprend, d'abord, le sens des sujets sculptés sur trois des jouées des stalles basses. (Nous disons trois et non quatre, parce qu'une des jouées est couronnée par un motif ornemental contenant les armoiries de Jean de Mauléon, le donateur, et sa devise).

Les trois autres morceaux représentent :

1° Au bout, à l'entrée ouest, deux lions croupe à croupe, qui se détournent l'un de l'autre rageusement ;

2° A la coupée, deux personnages, à petits capuchons, qui se disputent un bâton ;

3° Au bout, à l'est, c'est-à-dire vers le chœur, une sirène portant un homme barbu et nu sur sa queue de poisson.

Nous avons proposé, ailleurs ⁷, l'explication très simple suivante : il s'agit de trois vices ou péchés : l'Orgueil, la Luxure, l'Envie.

7. VILLOTTE, *Saint-Bertrand*.

Les lions arrogants représentent l'Orgueil — l'Orgueil que le lion symbolise habituellement.

M. Mâle reproduit ⁸ des miniatures de la fin du XIV^e siècle où chaque vice est représenté par un personnage chevauchant une monture symbolique : l'Orgueil est sur un lion. L'Orgueil a également un lion pour monture dans une gravure du *Château de Labour* ⁹.

Le groupe de la Luxure n'a rien qui nous puisse étonner. « La sirène représentant l'esprit du mal, le péché, figure déjà dans l'iconographie du moyen âge (chapiteau du XII^e siècle) » ¹⁰.

L'Envie, représentée par deux personnages se disputant un bâton, paraîtrait, d'abord, moins conforme à la tradition. Nous n'avions pu invoquer, en faveur de notre interprétation, aucun document, lors de la publication de notre notice sur les stalles de St-Bertrand. Il n'en va plus de même aujourd'hui. C'est une gravure de Pierre Brueghel qui nous fournit un argument irrésistible. Sa série gravée des vices accumule les plus étranges compositions où grouillent de nombreux personnages. Précisément l'Envie, parmi maints motifs traditionnels ou non, mais en général intelligibles, nous montre, au premier plan, deux chiens se disputant un os et le tirant, chacun de son côté ¹¹.

8. E. MALE, *L'art religieux à la fin du moyen âge*, p. 355.

9. Imprimé par Simon VOSTRE ; gravure reproduite par M. MALE, *op. cit.*, p. 364.

10. Annotation de M. Paul VITRY à la thèse de Mlle Villotte, à l'Ecole du Louvre.

11. René VAN BASTELAER, *Les estampes de Peter Bruegel l'ancien*, n° 130.

Il est clair que nos deux fous — car les grelots de leurs capuchons révèlent leur véritable qualité — ne sont qu'une transposition à la race humaine de la même manifestation de l'Envie.

Dès lors, notre hypothèse relative aux trois sujets des jouées basses devient évidente ; le sens est clair de ce côté comme de l'autre : le côté sud des stalles est voué au triomphe des Vertus — dont la série entière y paraît dans les dossiers hauts — sur les Vices représentés par trois d'entre eux les plus nuisibles, l'Orgueil, l'Envie, la Luxure¹². De même que, du côté nord, les Prophètes et les Sibylles annonçaient le Salut du genre humain, la victoire du nouvel Adam sur l'esprit du mal ; du côté sud, les Vertus pratiquées par le chrétien annoncent, au cours de la vie, le salut particulier de son âme, son triomphe personnel sur Satan. La Vierge Marie, douée de toutes les vertus, achève, très naturellement, cette série d'images ; elle est prête à intercéder en faveur du chrétien vertueux que saint Pierre (jouée terminale) introduira au Paradis.

Si des personnages vertueux de l'Histoire Sainte sont mêlés aux Vertus, c'est pour une raison assez simple sans doute : il fallait bien remplir de ce côté le même nombre de panneaux que de l'autre.

Ce n'est pas sans raison, d'ailleurs, remarquons-le, que les deux séries sont terminées par les deux importantes images que l'on y a sculptées :

12. CHAMPFLEURY, *L'histoire de la caricature au moyen âge* (2^e édition), p. 151, signale un missel à miniatures où le lion du *Roman de Renard* porte dans ses pattes un phylactère où on lit ces mots : *Palardie, Orgueil, Envie*. Ce sont, précisément, les trois vices choisis pour le thème de Saint-Bertrand.

saint Michel, chef invincible des milices célestes, précipitant le démon dans l'abîme, et, de l'autre côté, en pendant, la reine des anges, mère du Sauveur : ces figures représentent les deux plus grands triomphes du Ciel sur l'Enfer.

Les deux files nord et sud de cette espèce de procession nous ont conduits jusqu'à l'entrée d'un enclos, plus fermé encore, de l'église — du sanctuaire, — lequel représenterait, en somme, dans la composition théologique de nos stalles, le but de l'humanité, le but du chrétien : le Paradis.

On pénètre dans ce sanctuaire entre deux statuettes placées à la porte du banc de communion : *la Vierge portant l'Enfant* et *saint Bertrand*.

Le triple siège du célébrant et de ses acolytes (placé du côté de l'Epître) nous montre, sur des panneaux de marqueterie, *saint Jean l'Evangéliste*, *saint Bertrand* et *saint Jean-Baptiste*.

Le retable du grand autel est consacré particulièrement à la Vierge.

Tout le long de la prédelle, 27 petits bas-reliefs racontent la vie de la Vierge et du Christ, dans un désordre irréductible qui accuse la négligence du théologien. Il y a trace, pourtant, dans ce désordre, d'un système de symétrie à deux entrées tendant au sujet central : *le Christ en Croix*.

Les grands sujets du retable sont mieux ordonnés, toujours symétriquement :

Au-dessus de la prédelle, cinq niches : au plus loin du centre, *deux saints évêques* qu'il est impossible d'identifier avec certitude ; au plus près, *saint Jean-Baptiste* et *saint Sébastien* ; au centre *la Vierge*.

Au-dessus de cette rangée de niches, les *images* suivantes :

Au plus loin du centre, en pendant assez logique : la *Vierge qui tient la boule du monde*, avec *Jésus enfant* ; sainte *Anne*, avec la *Vierge et l'Enfant*.

Ensuite, plus près du centre, saint *Pierre* et saint *Paul*.

Encore plus près du centre : l'*Annonciation* en deux parties séparées : l'Ange d'un côté, la Vierge de l'autre. Au plus près du centre : *Moïse* portant les tables de la Loi (préfigurant de toute évidence la Nouvelle Loi) et le prophète *Elie* (inscription : *descendat Ignis*) préfigurant la descente du Saint-Esprit. Au centre : *Dieu le Père trônant*. Il est impossible que la troisième Personne : le Saint-Esprit, actuellement absente, n'ait pas été représentée dans l'état primitif du monument.

Sans être profond, cet ensemble est assez logique et pas trop indigne de la conception générale de l'œuvre.

A l'extérieur de l'enclos des stalles, autour du sanctuaire, nous trouvons une iconographie d'un intérêt tout à fait exceptionnel, avec douze têtes en marqueterie. Il y a tout lieu de croire — nous avons exposé ailleurs la question ¹³ — qu'il s'agit d'une variante de la liste des Preux.

Les Preux, on le sait, sont d'ordinaire au nombre de neuf : trois bons juifs : Josué, David, Judas Macchabée ; trois bons païens : Hector, Alexandre, César ; trois bons chrétiens : Arthur,

13. Cf. VILLOTTE, *Stalles de Saint-Bertrand*, pp. 16, 63-71.

Charlemagne, Godefroy de Bouillon. Leur catalogue, pourtant, n'était pas absolument fixé¹⁴ et on comprend très bien le chiffre douze adopté ici. A l'imitation des Apôtres et des Prophètes, les Sibylles, nous l'avons vu, virent leur nombre s'accroître jusqu'à douze. Pour que la symétrie fût parfaite, on ajouta trois Preux à la liste ordinaire.

L'idée des neuf Preux remonterait, selon Paul Meyer¹⁵, au poème des *Vœux du Paon*, composé par Jacques de Longuyon, vers 1312, où les Paladins sont cités dans l'ordre qu'ils gardent pendant tout le XIV^e siècle. Jules Guiffrey¹⁶ les trouve représentés en tapisserie vers 1360-70. « L'époque de leur plus grande popularité, dit-il, coïncide avec la découverte des cartes à jouer. » Il signale quelques-uns de leurs noms dans les jeux qu'on fabrique encore aujourd'hui. (Hector, valet de carreau ; Alexandre, roi de trèfle ; César, roi de carreau ; David, roi de pique.) « Un des témoignages les plus certains de l'immense succès des neuf Preux est l'empressement que l'on mit à leur donner en pendant les neuf Preuses¹⁷. »

On comprend que les Preux puissent être considérés comme les agents de la volonté divine en

14. Sur la multiplicité des listes de preux et de héros, voir VAN MARLE, *L'iconographie de la décoration profane des demeures principales en France et en Italie aux XIV^e et XV^e siècles*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, sept.-oct. 1926.

15. Paul MEYER, *Les neuf Preux*, dans *Bulletin de la Société des Anciens textes* de 1883 (n^o 2), p. 45 et suiv.

16. J. GUIFFREY, *Note sur une Tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur la représentation des Preux et des Preuses au XV^e siècle*, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1879, p. 96 et suiv.

17. Cf. La cheminée du château de Coucy (VIOULET-LEDUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, au mot cheminée.

vue de la réalisation du plan providentiel, tel qu'il a été compris au moyen âge d'après la *Cité de Dieu* de saint Augustin :

Les preux juifs préparent la venue du Sauveur, au milieu du peuple élu, en Palestine ; les preux païens préparent l'aire de l'Evangile ; les preux chrétiens, après la venue du Christ, défendent son empire, récupèrent son tombeau, luttent, l'épée au poing, contre les infidèles.

Les personnages ici représentés sont les suivants :

1° Un *Pape*, sans qu'il soit possible, jusqu'à présent, de l'identifier avec certitude, ni de donner une explication plausible de la présence de cette figure ;

2° Un personnage imberbe et nu-tête, impossible à identifier ;

3° Un guerrier casqué, *Hector*, peut-être un des trois preux païens ? ou *Arthur*, un des trois preux chrétiens, de la liste courante des neuf. Nous donnerions la préférence à Arthur, en pensant à une gravure anglaise de la fin du XVI^e siècle, qui fait partie des *Albums de portraits* du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale et présente quelque analogie avec le personnage en question.

4° *Alexandre*, un des trois preux païens, reconnaissable aux cornes de bélier (celles du dieu Ammon) de son casque ;

5° *César* (type d'empereur romain lauré accompagné d'une inscription très fragmentaire, qui serait très probablement à compléter comme ceci :

SAI[SARI] [IMPERAT]ORI
[Cæsari Imperatori]

6° *Rolland*, représenté casqué, reconnaissable à son épée, où on lit l'inscription : DVRANDA. En outre, le médaillon est pourvu d'une inscription très défectueuse, composée de deux éléments : ROL (début du nom du personnage) et ILLON, fragment probable d'une inscription relative à Godefroy de Bouillon, un des trois preux chrétiens de la liste ordinaire, fragment placé là par erreur¹⁸. Roland n'appartient pas à cette liste.

7° *Charlemagne*. Cette identification hypothétique résulte de la place centrale du personnage, vu de face, entre Roland et Olivier le regardant l'un et l'autre, et aussi du souvenir de l'Oriflamme évoqué par la bannière que ce guerrier appuie à son épaule droite. Le masque est effacé : le bois est rongé par les vers.

8° *Olivier*, reconnaissable à l'inscription OLIVI, indication confirmée par la place du personnage en pendant avec Roland.

9° Personnage nu-tête, de profil, impossible à identifier : il ne reste que la silhouette, le reste ayant été détruit par les vers.

10° Guerrier casqué, sans attribut reconnaissable¹⁹.

11° Figure d'un aspect plus féminin que masculin (la belle Aude ?)²⁰.

12° *Josué* (?). Identification²¹ suggérée par un Josué empereur des Turcs²², la confusion en-

18. Voir VILLOTTE, *op. cit.*

19. Voir VILLOTTE, *op. cit.*, pp. 67 et 68.

20. *Ibid.*, p. 70.

21. *Ibid.*, p. 71.

22. Album de portraits. Bibliothèque Nationale.

tre personnages homonymes étant un fait d'expérience. Josué est un des trois bons juifs de la liste ordinaire des preux.

En somme, cette série de Preux prend une place logique dans le thème général que nous avons interprété d'autre part.

Si nous voulons résumer, en quelques mots, l'impression d'ensemble qui résulte d'un examen méthodique de l'iconographie principale des stalles de St-Bertrand, nous dirons qu'il s'agit d'un thème catholique, essentiellement médiéval, analogue à celui qui règle l'iconographie de pierre de certaines grandes cathédrales (Cf. Reims).



A Auch, il y a, facile à reconnaître, une histoire — très brouillée pourtant — que nous disent les grandes figures des hauts dossiers.

Tout étant ici en grand désordre, il n'est pas utile, comme à Saint-Bertrand, de nous placer à la porte du chœur et de considérer les personnages comme nous montrant le bon chemin du ciel : *la diritta via*³⁰. Nous allons reconstituer le puzzle sacré que le monument nous fournit en pièces dispersées.

L'Histoire ne commence qu'à la faute d'Adam.

I. *La Faute* : Adam et Eve se tiennent près de l'arbre du Paradis où s'enroule le serpent. L'Homme est perdu, le démon est vainqueur (st. 34).

II. Mais le *Sacrifice de la Messe* est déjà préfi-

30. DANTE.

guré dans la rencontre d'Abraham et de Melchisédec (st. 66 et 67).

III. Voici l'auteur de l'Ancienne Loi, *Moïse*, celui à qui Dieu a parlé sur le Sinaï : l'Homme n'est point abandonné par son Créateur (st. 38).

IV. *Le grand ancêtre du Sauveur*, le roi David, nous est présenté et son histoire nous est sommairement racontée :

1° Le voici, jeune berger, armé de sa fronde, sa seule arme, contre le géant guerrier Goliath (st. 6). (Dans le socle, David coupe la tête du géant.)

2° Et *Goliath* nous apparaît, couvert d'une armure antique, armé jusqu'aux dents (st. 5).

3° *David*, roi et poète la couronne en tête, la harpe à la main (st. 1).

4° *Bethsabée* (st. 2). Il n'y a pas à se tromper sur l'identification : dans la console de l'image, un petit bas-relief représente Bethsabée au bain.

5° Un guerrier tient une tête coupée par les cheveux : il s'agit probablement de la mort de *Seba*, le rebelle que David a fait châtier (st. 8).

Tout cela se suit assez bien et l'on dirait la traduction en images d'un cours fait à des étudiants sur l'Histoire Sainte ; mais le maître introduirait ici une glose, proposerait des rapprochements entre l'histoire sainte, l'hagiographie, et, même, risquerait des comparaisons avec la mythologie. Un personnage guerrier, représenté au dossier de la stalle 4 serait, d'après Stentetz, *David armé* ; simple conjecture que vient contredire, si l'on y prend garde, le petit bas-relief qui décore la console : *saint Georges tuant le dragon*. Le beau soldat serait donc le saint patron des chevaliers.

Mais sur son bouclier est sculptée en bas-relief, bien reconnaissable, la tête de Méduse : trace d'un enchaînement d'idées qui nous entraîne de la Bible à la Fable. Est-ce bien la glose un peu pédante — comme je le supposais tout à l'heure — d'un théologien déjà séduit par l'esprit nouveau ? Est-ce une fantaisie d'artiste ? Il est difficile d'en décider : en tout cas voilà le Paganisme de la Renaissance qui s'introduit, assez indiscrètement, dans le domaine religieux. Nous n'avons rien remarqué de tel dans les stalles de Saint-Bertrand et, aussi bien, devons-nous être ici devant un travail plus récent : le mouvement s'accroît.

V. Un autre enchaînement d'idées, sans doute, amène l'histoire de *Judith*. David, être faible, a vaincu, Dieu aidant, et décapité un terrible géant, ennemi du peuple élu ; Judith, « faible femme », a décapité un redoutable chef de guerre : nous la voyons portant par les cheveux la tête d'Holopherne (st. 13).

Au dossier 10, un guerrier encore. Est-ce, comme on l'a dit, « un soldat d'Holopherne »³¹ ? C'est plutôt *Holopherne* lui-même à côté de la meurtrière, comme nous avons vu, tout à l'heure, Goliath à côté de David.

Autre glose :³² au moyen âge, l'histoire de Judith amène toujours le souvenir de Lucrèce ; c'est un parallèle assez risqué auquel les pieux docteurs de l'Ecole ne se dérobaient jamais.

Au dossier 12, un personnage armé serait,

31. SENTETZ.

32. Voir ci-dessous, p. 119.

d'après Sentetz, *Holopherne* ; mais il porte, outre ses armes qui révèlent un guerrier, une couronne à pointes : c'est donc un roi — probablement *Tarquin le Superbe*, mêlé à l'histoire de *Lucrèce* comme père du coupable. Rome fut délivrée de *Tarquin* par *Brutus*, comme les Hébreux furent délivrés d'*Holopherne* par *Judith*, autre parallèle tout à fait dans le goût du moyen âge ³³. L'histoire de *Lucrèce* avait, aux yeux de nos anciens docteurs, une importance de tout premier ordre, à cause des problèmes de morale qu'elle posait. Cette importance est encore entière au début du XVIII^e siècle, et Bayle, dans son fameux dictionnaire, lui rend hommage ³⁴.

La prétendue suivante de *Judith* (st. 11) est, probablement, *Lucrèce*, car celle-ci est représentée, se perçant le sein, dans le petit bas-relief de la console. (Il y a, il est vrai, très souvent dans les tableaux, une suivante de *Judith*, et Sentetz devait être amené à la reconnaître ici : le « contexte », si l'on peut dire, révèle que cette interprétation est un contre-sens.)

VI. Une vingtaine de personnages masculins sont mal déterminés, en général, par leurs attributs. Sentetz ³⁵ croit les reconnaître. Ce seraient : *Malachie*, *Zacharie*, *Aggée*, *Daniel*, *Ezéchiël*, *Isaïe*, *Noé*, *Sisara*, *Sophonie*, *Néhémie* (deux fois), *Caleb*, *Abner*, *Saül* ; puis il appelle l'un de ces anonymes : *le voyant de Dieu*, sans autrement préciser (st. 36). — Sentetz croit aussi que le

33. Cf. SAINT-AUGUSTIN.

34. Cf. BAYLE, article *Lucrèce*.

35. SENTETZ, *op. cit.*, *passim*.

guerrier du dossier 20 est le *Centurion* dont parle l'Évangile. — Celui qu'il désigne, d'autre part, comme *Jephthé* (st. 65), lourd et brutal guerrier, correspondrait bien, en effet, au personnage tel qu'on l'a habituellement représenté. Le petit bas-relief de la console est, pourtant, incompréhensible : une femme nue caressant un agneau. Près d'elle, une balance. Un autre agneau apporte une épée entre ses dents (allusion à Jephthé venant d'elle-même s'offrir au sacrifice ?). *Josué* est probablement — toujours d'après Sentetz — figuré au dossier de la stalle 61. Le petit bas-relief du cul-de-lampe porte une composition étrange qui peut, en effet, se rapporter à l'arrêt du soleil (?). Enfin, *Tobie* est reconnaissable à son chien.

VII. Parmi vingt-et-une figures féminines qui nous restent à examiner, deux sont considérées par Sentetz comme étant *Michol* et *Jahel*. La prétendue Michol tient un miroir où elle se regarde et, de la main gauche, un écu à griffon. Cette figure, assez mystérieuse, pourrait bien se référer à une série de péchés et ferait penser à un thème où, vices et vertus seraient opposés. Elle serait, ici, alors, comme égarée. « *Jahel* » (?) s'appuie sur un long bâton.

Dix-neuf autres figures féminines ne font aucun doute : ce sont les *Sibylles* et les *Vertus*.

Les Sibylles sont au complet et absolument conformes au style français que l'on rencontre dans les Heures de Louis de Laval, enluminées vers 1489³⁷.

37. « Avons-nous là, dit M. Mâle, le vrai prototype des Sibylles françaises ? Il est sage de ne rien affirmer » (Voir MALE, *op. cit.*, 1925, p. 267).

1. La Sibylle *Europa* (st. 19), cuirassée, casquée, tient une épée nue de la main gauche. — 2. La Sibylle *Hellespontique* (st. 21) porte la croix du Golgotha. — 3. La Sibylle de *Delphes* (st. 23) tient la couronne d'épines. — 4. La Sibylle de *Tibur* (st. 25) tient une main coupée. — 5. La Sibylle *Cimérienne* (st. 27) porte une corne d'abondance. — 6. La Sibylle *Agrippa* (st. 29 bis) porte le fouet de la flagellation. — 7. La Sibylle *Erythrée* (st. 30) tient un lys. — 8. La Sibylle *Libyque* (st. 37) porte un cierge³⁸. — 9. La Sibylle de *Samos* (st. 38 bis) a pour attribut un berceau. — 10. La Sibylle *Persique* (st. 40) porte une lanterne et foule aux pieds un serpent. — 11. La Sibylle de *Phrygie* (st. 42) tient la bannière du Christ. — 12. La Sibylle de *Cumes* (st. 44) porte un plat ou bassin.

Ces Sibylles alternent avec les figures masculines : semblant de symétrie que nous retrouverons encore.

Les Vertus cardinales et théologiques sont au complet, avec des répétitions³⁹ :

1. La *Foi*, type français (st. 46) : elle porte les Tables de la Loi et l'Eglise ; elle porte un calice avec l'hostie, attribut italien, et un livre, attribut français (st. 60) ; elle porte la croix, attribut italien⁴⁰ (st. 64).

38. Elle a été oubliée par Sentetz. Elle est en pendant, à gauche de la porte, avec la Sibylle Erythrée.

39. Les figures de Vertus avec des attributs apparaissent, pour la première fois, dans la seconde partie du XV^e siècle, dans un manuscrit d'Aristote de la Bibliothèque de Rouen (Voir MALE, *op. cit.*, 1925, p. 321 et suiv.).

40. Sentetz croit que cette figure représente la Religion. (Cf. MALE, *op. cit.*, fig. 193).

2. *L'Espérance* (st. 48) : type français, elle a pour attributs l'ancre et la bêche.

3. *La Charité*. Deux types : (st. 50), attributs français : elle porte l'anagramme rayonnant du Christ et un cœur ; (st. 31), attributs italiens : des enfants sont à ses pieds.

4. *La Tempérance* (st. 17) : elle tient un miroir et foule aux pieds une tête de mort ⁴¹.

5. *La Prudence* (st. 15) : a comme attributs un livre ⁴², reflété dans un miroir, et le mors ⁴³.

6. *La Justice* est casquée (st. 52).

7. *La Force*. Deux types : (st 54) elle étrangle le serpent, le « mauvais vers » arraché de la tour ; (st. 32) elle a l'attribut italien : la colonne ébranlée.

Nous avons vu, en les tirant du désordre de l'œuvre, les Prophètes, les Sibylles qui, après la Faute de l'Homme, annoncent sa Rédemption. Nous avons vu les sept vertus requises de l'élu. (Ce développement est conforme au thème de St-Bertrand.)

VIII. Voici, maintenant, l'histoire du Rédempteur et de son entourage :

Nous retrouvons, comme à Saint-Bertrand, l'image de la *Vierge* associée à l'idée de Porte. La mère du Sauveur et l'Enfant se voient, à Auch,

41. Dans la tapisserie flamande de Madrid, c'est la *Prudence* qui foule aux pieds une tête de mort. A Saint-Bertrand, cet attribut est sous les pieds de la *Force*.

42. Le livre est, en général, l'attribut de la *Foi*.

43. Le mors est l'attribut de la *Tempérance*. N'y aurait-il pas eu confusion entre la tête de mort et le mors ?

dans un panneau placé au-dessus de l'entrée du chœur. Près d'elle, se tiennent deux des quatre docteurs : *saint Jérôme, saint Augustin* ; grande analogie encore avec le thème de Saint-Bertrand.

Le *Précurseur* qui, à Saint-Bertrand, ne semblait guère se montrer dans les stalles que comme patron de l'Evêque, mais y jouait, pourtant, au retable, son vrai rôle, celui du dernier des prophètes, n'a pas été oublié : le voici au dossier de la stalle 45.

D'autres témoins de la vie terrestre du Christ sont présents encore : *sainte Marthe* (st. 58), *sainte Marie-Madeleine* (st. 56), *saint Pierre* seul (st. 57), puis *saints Pierre et Paul* (st. 38).

Les Evangélistes apparaissent, aussi, naturellement : *saint Jean* deux fois, avec la coupe de poison au dossier 47 ; en tant qu'évangéliste au dossier 55.

En somme, le thème, bien que brouillé, est analogue à celui de Saint-Bertrand. Il est seulement surchargé de gloses païennes qui, sans être précisément une nouveauté, prennent une importance inaccoutumée jusque-là (Lucrèce, Persée).

La tendance à alterner — un homme, une femme — est probablement due à l'initiative de l'artiste. L'étreinte de la théologie se desserre. Il n'est pas sûr du tout que cet affranchissement soit un gain pour l'art. Ces constructions de la pensée scholastique avaient en elles un principe d'équilibre, de symétrie qui constituait une force au service de cet art.

B. — *L'Iconographie accessoire.*

Les bas-reliefs décorant, à Auch, les jouées basses redisent la grande histoire des hauts dossiers.

Nous en rétablissons l'ordre également :

1. *Rencontre à la Porte Dorée d'Anne et Joachim.* — 2. *L'Annonciation.* — 3. *La Visitation.* — 4. *L'Annonce aux bergers.* — 5. *La Nativité et l'Adoration des bergers.* — 6. *L'Adoration des Rois.* — 7. *Le Baptême de Jésus.* — 8. *Jésus, une femme et un homme avec les menottes, à genoux devant lui.* — 9. *Jésus devant Pilate.* — 10. *Jésus insulté au Prétoire.* — 11. *Jésus portant sa Croix.* — 12. *Le Christ en Croix, entre la Vierge et le centurion d'une part, et deux saintes femmes d'autre part : composition exceptionnelle et presque anormale.*

Il y a aussi une infinité de statuettes qui font de l'enclos des stalles une sorte de paradis des saints, de concile des bienheureux. Nous avons dû négliger tout ce que la distance et l'obscurité relative de l'église nous rendaient, presque entièrement, inaccessible, dans les conditions de temps où nous nous trouvions, pour nous borner à ce qui se trouve à portée de la vue et de la main.

Les statuettes, réparties sur toutes les jouées, ne révèlent aucune intention logique. (Il y a même, à l'entrée, une *ronde d'enfants*, dont la signification serait cherchée en vain.)

Voici le catalogue de ces statuettes :

Dix personnages masculins indéterminés, parmi lesquels, sans doute, des saints et des prophètes.

— Six prophètes reconnaissables à leurs phylactères. — Un évêque deux fois : probablement encore *saint Augustin*. — Deux femmes, peut-être des *Sibylles*. — Enfin, faciles à identifier :

1° *David*. — 2° *La Vierge*, deux fois. — 3° *Saint Jean-Baptiste*, deux fois (il est sculpté, une fois, au-dessus du bas-relief représentant le *Baptême du Christ* : exemple rare de logique). — 4° *Jésus prêchant assis*, prêchant, par conséquent, à ses disciples¹. — *Jésus, assis, attendant le supplice*² (et non *Ecce Homo*). Il y a entre ces deux figures un parallélisme voulu (second exemple de logique dans la répartition de l'iconographie). — 5° *Les Evangélistes* : *saint Luc*, *saint Jean* (ce dernier deux fois). Les autres Evangélistes sont probablement parmi les personnages, porteurs de livres, non identifiés. — 6° *Sainte Magdeleine*. — 7° *Les saints* : *saint Jérôme* (à droite de la Vierge), *saint Augustin* (à sa gauche), à la première coupée nord, côté ouest (troisième exemple de répartition logique de l'iconographie : c'est la répétition du sujet qui domine l'entrée), *saint André*, *saint Laurent*, *saint Jacques* (ou *saint Roch* ?) et, encore une fois, *saint Jacques*, *sainte Catherine*. — 8. *Les Sibylles* : *Hellespontique* et sa croix. *Persique* et sa lanterne, *Agrippa* et son fouet, *Delphique* portant la couronne d'épines. — 9. *Les Vertus* : *Espérance*, *Force* (deux fois), *Justice*, *Charité* et, probablement, *Prudence* ou *Tempérance* tenant une tête de mort.

1. Sur la distinction à faire entre Jésus prêchant debout et Jésus prêchant assis, voir : E. GAVELLE et P. PIÉTRESSON DE SAINT-AUBIN,, *Nicolas Halins dit le Flamand, tailleur d'images à Troyes...* p. 18.

2. Sur cette représentation du Christ, voir MALE.



Des miséricordes et des parcloses, à leur tour, vont nous conter la grande histoire de la Rédemption en l'entremêlant de façon étrange à la mythologie et à la fantaisie, voire à la facétie. Ce sera comme un bavardage à bâtons rompus où les interlocuteurs introduiront des leçons édifiantes.

Nous allons, encore, extraire de ce désordre la matière d'un pieux ouvrage qui serait assez logique.

I. *Prologue.* — Le chrétien doit penser à la Mort qui le guette. La Mort apparaît ici assez souvent, dans cette petite imagerie ; elle y apparaît, même, sous d'étranges aspects : aux parcloses 18-19 et 20-21 sont sculptées, avec une virtuosité extraordinaire, des têtes de mort. La tête de 18-19 est tenue par un homme barbu ; celle de 20-21 par deux hommes barbus. A la miséricorde 19, une tête de mort est tenue par deux angelots qui, de leur main gauche, tiennent des armoiries : deux petits écus avec des os en sautoir.

La Mort règne, du reste, on ne sait pourquoi, dans ces parages. A la même stalle 19, à senestre, nous la voyons qui semble enfanter une petite mort pareille à elle (épidémie ? hérédité ? qui le dira ?).

A la miséricorde 21, à dextre, un *cadavre ballonné*, une flèche à la main ³ semble tenir une tête de mort ou un masque de lion (la peste ?

3. Il était fréquent de représenter la Mort une flèche à la main. Cf. *Le calendrier des bergers*.

la lèpre ?). Peut-être un souvenir des épidémies du XVI^e siècle, dont nous parlons à propos de Saint-Bertrand.

En contraste avec les menaces de la Mort, voici les promesses de la Vie éternelle et une sorte de cours de théologie :

II. *La lutte entre le Ciel et l'Enfer.* — 1^o *Saint Michel*: il est représenté terrassant le démon à senestre, stalle 43. — 2^o *Les anges*: il n'est pas toujours aisé de les distinguer, en ce début de la Renaissance, des amours ou des génies païens. Des anges ou angelots sont reconnaissables, d'une façon certaine, semble-t-il, aux parcloes 28-29, 29-30, 37-38 (celui-ci très beau), 61-62, 66-67, 93-94, et, à senestre de la stalle 12, de même aux miséricordes 59, 60, 77, 94. A la miséricorde de la stalle 7, deux anges portent des croix et tiennent un petit enfant (Jésus ?). — 3^o *Les mauvais anges*: c'est bien *Satan* qui est représenté, semble-t-il, emportant une femme sur son dos, à la parclose 3-4. A la parclose 76-77, nous trouvons un personnage portant un phylactère sur lequel est écrit le nom du démon *ARIEL*, mais, précédé, (pourquoi ?) d'une lettre qui semble être un M.

III. *La Faute. Victoire de l'Enfer.* — *Adam et Eve* sont représentés, à la face senestre, de la stalle 10.

IV. *Les Promesses de Dieu.* — 1^o *Les Sibylles*. Probablement les Sibylles qui annoncèrent la Rédemption sont rappelées par l'accouoir de la par-

close 58-59, où l'on voit, l'un contre l'autre, une femme et un homme, la première tenant un phylactère. — 2° *Le Peuple élu*. a) *L'histoire de David*, ancêtre du Sauveur : elle a fourni un petit bas-relief pour la parclose, face à dextre de la stalle 87. On y voit un personnage facile à identifier, car il porte une fronde, tandis que gît à terre le corps décapité de son ennemi.

A gauche de David, une *femme porte une tête coupée et un sabre*. C'est probablement *Judith*, dont un enchaînement d'idées, déjà constaté aux grands dossiers, amènerait l'histoire après celle de David.

La stalle 103 nous montre, elle aussi, un petit bas-relief consacré évidemment à *l'histoire de David*. Il représente un homme tenant une fronde. Il est près d'un fût de colonne, où repose une tête de géant coupée. Le corps du décapité est à terre, le cou tranché, tourné vers le spectateur. L'homme vainqueur est casqué ; des voiles s'envelopent, découvrant son corps entièrement nu. — b) *L'histoire de Samson*. Samson est représenté probablement, stalle 26, face senestre. Il ouvre des deux mains la gueule du lion, comme d'ordinaire. Nous reviendrons sur ce sujet qui est un des plus vieux thèmes de l'iconographie des stalles. — Peut-être même n'aurions-nous pas dû mentionner l'histoire de Samson ici ; elle est hors du thème religieux : c'est presque du Folklore. c) *L'histoire du Précurseur*. A la stalle 38, côté dextre, une danseuse de corde. La corde est faite d'une sorte de couronne tressée. Elle pose le pied sur quelque chose qui semble une tête... S'agit-il de Salomé et de la tête de saint Jean-Baptiste ?

C'est probable. Mais, à la stalle 110 (miséricorde), deux anges portent la tête de saint Jean-Baptiste sur un plat.

V. *La Vie du Christ. La Rédemption.* — 1° Le Sacrifice du Sauveur est rappelé par le symbole du *Pélican*, à la parclose 40-41. — 2° *La Sainte Vierge* semble bien être figurée, accompagnée de deux anges, à la stalle 84, côté dextre. Son nom, MARIA, est inscrit sur un phylactère enlacé au monogramme IHS, à dextre de la stalle 96. — 3° *Jésus* nous est montré, le roseau en main, aux côtés senestres des stalles 29 et 30. — Au côté dextre de la stalle 29, nous le voyons portant la Croix. — 4° A la face senestre de la stalle 28, *Jésus est en Croix* entre les deux larrons. La Crucifixion est encore représentée à la stalle 56. La *Vierge* et *saint Jean* sont sous les bras de la Croix. Trois anges recueillent le sang du Sauveur. Celui qui se trouve aux pieds n'a pas d'ailes. — 5° Des anges ou une sainte femme vont nous apparaître aussi portant les *instruments de la Passion*. Stalle 30, à dextre, un ange tient une croix sur l'épaule et, de la main droite, une couronne tressée. Un ange, stalle 8, à senestre, porte divers instruments de la Passion, dont la lanterne du jardin des Oliviers. Stalle 2, à senestre, il semble bien que ce soient encore les instruments de la Passion portés par un ange. Stalle 3, à la miséricorde, les trois clous de la Croix sont, sur un écusson, tenus par deux anges, en façon d'armoiries. Stalle 31, à dextre, une femme porte la couronne d'épines. Stalle 32, deux anges, à la miséricorde, tiennent le voile de la Sainte Face.



Après la Passion, les pieuses légendes de l'Ha-giographie ont fourni deux bas-reliefs de parcelles : le miracle de la *Santa Casa* de Lorette, au panneau senestre de la stalle 58 ; le *martyre de saint Sébastien*, au panneau dextre de la stalle 90.



Sans nul doute, le programme des grands panneaux a dû être fourni par un théologien — ou bien, s'il a été présenté par un dessinateur érudit, il a été contrôlé par ce théologien. La sculpture des jouées — panneaux et statuettes — et toutes les statuettes innombrables des pilastres ont dû être choisies et contrôlées de même. Il n'en va plus ainsi de l'imagerie des parcelles et des miséricordes. Jamais un *docteur* n'aurait inspiré pareil désordre. Il y a là pourtant, dira-t-on, la matière d'un thème que nous avons reconstitué, suivi. C'est que les artistes répétaient ce qu'ils avaient fait déjà, empruntaient leurs sujets à des séries de gravures, inspirées elles-mêmes par le clergé. On pourrait penser aussi à une autre explication : tel ou tel personnage, choisissant dans la collection de documents gravés du sculpteur, ou bien prenant l'initiative entière de choisir et décrire certains sujets, commandait, peut-être, tels ou tels morceaux, telle ou telle stalle.



Enfin, nous devons signaler, ici, quelques rares sujets des miséricordes, des accoudoirs et crêtes de Saint-Bertrand, dont la portée religieuse est incontestable et tranche sur la fantaisie des autres motifs ainsi placés.

1° *Trois têtes de mort* et quelques anges.

2° *Les images de l'Eglise et de la Synagogue* représentées, en bas-relief, sur les deux faces de la parclose 33-34. Nous avons noté ailleurs ⁴ que la Synagogue porte son traditionnel bandeau sur le front et non sur les yeux, qu'elle n'est donc pas aveuglée ; nous avons remarqué qu'elle triomphe de la mort en foulant aux pieds un crâne humain et nous nous sommes posés la question de savoir si, par hasard, il n'y aurait pas là un témoignage dissimulé de sympathie pro-juive : l'Espagne était pleine de *marranes*, mal christianisés.

3° *Adam*, le fruit de l'arbre du Paradis à la main et le pied sur une tête de mort : symbole de la pérennité de la race humaine et de son triomphe sur la mort par la Rédemption.

4° En face l'une de l'autre, en pendant pour ainsi dire, parmi l'ornementation des crêtes, deux figures féminines : l'une se perce le sein d'une épée : c'est évidemment *Lucrèce* ; l'autre tient une tête par les cheveux, de la main gauche, et, de la droite, le glaive qui a servi à la décapitation. Nous pensons à *Judith*, mais la figure est ailée. Elle représente sans doute (avec allusion à *Judith*) *l'Eglise triomphante* ⁵.

★ ★

Nous avons borné notre étude du thème religieux à deux monuments seulement, parce que, ne sortant pas d'une région du midi de la France, nous ne retrouvions qu'à Auch et à Saint-Bertrand-de-Comminges un exposé un peu large de la Religion.

4. VILLOTTE, *op. cit.*, p. 46.

5. VILLOTTE, *op. cit.*, pp. 16 et 17. Cf. une gravure attribuée à Jérôme Bosch, B. N. Cabinet des Estampes, Réserve, n° 3123.

CHAPITRE II

Les thèmes païens et laïcs de la Renaissance

Les sujets pieux sont, remarquons-le, — qu'ils soient choisis par le client ou empruntés à des graveurs — des thèmes savants, scholastiques. Il y en a d'autres, qui sont non moins savants, mais qui procèdent de l'esprit classique.

Quelle place tiennent-ils, à l'époque gothique, dans les vieilles stalles de Rodez, de Villefranche-de-Rouergue, de Saint-Léonard ? Nulle dans ce dernier monument, cette place est réduite dans les autres à celle que le moyen âge accordait aux souvenirs de l'antiquité dans sa tradition littéraire et artistique : le *sagittaire*, la *sirène*.

★
★ ★

Aux stalles d'Auch, la part de l'antiquité et de la mythologie est relativement considérable ; les dieux ont envahi l'église :

1. *L'Amour*. — Il a, dans la troupe, le rôle important qui lui revient de droit : nous le voyons (st. 160, senestre) conduire par des liens fleuris un personnage nu et casqué qui n'est autre, évidemment, que le dieu *Mars*. L'Amour encore est assis près de son autel (st. 91, senestre).

Mais on ne sait quel caractère macabre, à l'allemande, prend ici, parfois, l'Amour : stalle 104, à senestre, nous trouvons un homme pleurant devant un amour ailé accoudé à une tête de mort. Un ossement est par terre. Est-ce bien l'Amour ?

Mais voici, stalle 54, à dextre, l'Amour, cette fois bien reconnaissable, car il est appuyé à un autel où son carquois est représenté. Une sorte de serpent ou basilic lui pique la bouche.

Des amours ou de petits génies s'ébattent à la miséricorde 81 ; ils font de la musique (trompette et instruments à cordes, st. 78, à senestre). Ce pourraient être des angelots : on ne peut plus les distinguer les uns des autres.

2. *Autres dieux.* a) *Vulcain et Thétis* (?) Peut-être est-ce, en effet, la visite de Thétis chez Vulcain qui est représentée, stalle 13, à senestre. Un lézard est près de l'enclume (?).

b) *Vénus à qui Paris donne la pomme.* — Stalle 62, à dextre. Paris est assis, la pomme à la main ; Vénus est debout, seule, devant lui. — Les habitudes médiévales relatives au parallélisme de l'Ancien et du Nouveau Testament, devaient amener, au début de la Renaissance⁴, la recherche de symétries analogues entre l'Histoire Sacrée et la Fable : Paris et Vénus devaient rappeler aux premiers adeptes de l'humanisme, parmi le grand public, Adam et Eve (bien que Paris soit, ici, nu, la composition ressemble beaucoup à un tableau de N. M. Deutsch, mais retourné).

4. L'Italie, dès le début du XIV^e siècle, nous en fournit des exemples : Hercule et saint Michel sont mis en parallèle à la chaire de la cathédrale de Pise par Giovanni Pisano. (Cf. A. MICHEL, *Hist. de l'art*, tome II, 2, p. 591.)

c) *L'histoire d'Hercule* ⁵. — Stalle 113, à senestre, deux hommes luttant représentent, peut-être, Hercule et Antée (mais pourquoi l'oiseau qui semble prendre part au combat?). — Il est évident, en revanche, que les deux personnages luttant de la miséricorde 41 représentent ce sujet mythologique ⁶. Stalle 116, Hercule dort, tandis que Cacus lui dérobe un de ses bœufs en le tirant par la queue pour le faire marcher à reculons ⁷.

★
★★

Il y a, à Auch, d'autres sujets antiques ou mythologiques, plus ou moins faciles à déterminer : *faune, faunesse*, à la miséricorde 17 ; des singes prennent dans des rubans une petite figure d'homme gras, qui pleure de se voir prisonnière (épisode de l'histoire de Bacchus ?) ; miséricorde 106 : *satyre, harpie*, et, au centre, un enfant (Amour ?) sur la boule du monde ; parclose -68, une sorte de *centaure* ; miséricorde 47, un personnage mythologique portant un thyrses et accosté de deux petits génies ailés.

Il faut reconnaître, dans tous ces sujets païens, avec l'influence des plaquettes, celle des collections de gravures, soit que les artistes aient pris entièrement l'initiative du choix, soit que les

5. Le jubé de Limoges que l'évêque Jean de Langeac fit sculpter en 1533 pour son église, est décoré de bas-reliefs représentant les travaux d'Hercule sculptés d'après les plaquettes de Moderno (Cf. MALE, *op. cit.*, 1925, p. 487, fig. 263.)

6. M. Molinier a reconnu dans ce morceau la copie d'une plaquette de bronze de Moderno (Cf. MOLINIER, *Meubles du moyen âge et de la Renaissance*, p. 117, et MOLINIER, *Les plaquettes*, t. I, n° 194.)

7. Molinier a reconnu ici un autre bronze de Moderno (Cf. MOLINIER, *ibid.*, t. I, n° 202).

clients, cédant à l'esprit du temps, aient désigné eux-mêmes les sujets dans des collections d'estampes que ces artistes leur montraient.

★★

Dans la décoration des stalles de Saint-Bertrand, certains sujets appartiennent, sans conteste, à l'esprit de la Renaissance, destiné à triompher bientôt ; mais, en général, ils n'ont plus aucune signification, ils sont purement décoratifs et ne peuvent plus compter pour de l'iconographie, au sens propre du mot : figures d'enfants combinées avec des feuillages et des têtes de dauphin ou monstres marins, femme-monstre marin à deux jambes se terminant en queues de poisson, etc...

★★

Mais, associés à toute cette imagerie et à cette décoration antique, nous trouvons ici — fait entièrement nouveau — des éléments allégoriques qui ne tiennent ni au Folklore gothique ni exactement à l'antiquité. Ces sujets hétéroclites sont, en somme, les plus nombreux. Il n'est pas facile d'en déterminer l'origine avec précision. La découverte que nous avons faite d'une estampe d'Israël van Meckenen, utilisée comme patron de la miséricorde aux singes, doit nous encourager à chercher cette origine dans les collections d'estampes, mais c'est un monde à explorer, et d'autant plus qu'il ne s'agit pas seulement des estampes séparées, ou présentées en albums, mais des estampes qui illustrent l'abondante librairie du temps.

Voici quelques exemples de ces thèmes incompréhensibles ou, tout au moins, de sens douteux

— et encore n'est-il pas certain que les sculpteurs ne les ont pas copiés sans se soucier du sens possible de la composition :

Miséricorde (n° 48) : tête d'homme casqué semblant respirer une fleur d'où sort une tête imberbe et chauve, de profil vers la dextre.

Miséricorde (n° 44) : deux petits bonshommes monstrueux, à droite et à gauche d'un plat chargé de pommes.

Miséricorde (n° 12) : grosse tête de face joufflue ; des cornes d'abondance sortent de sa bouche, elle tire la langue et a de grandes oreilles.

Miséricorde (n° 66) : grosse tête de femme, de profil, tournée vers la dextre et respirant une fleur. Ce pourrait être la *Pudeur* (cf. figure de la Tour des Gendarmes à Caen).

Miséricorde (n° 65) : enfant chevauchant une sorte de dragon et tenant, de la main gauche, un petit moulin. Ce pourrait être un *vent*⁸.

On pourrait multiplier beaucoup ces exemples, semblant appartenir à un néosymbolisme analogue à celui de Ripa⁹, qui remplaçait en quelque sorte le vieux symbolisme, devenu indéchiffrable, du Folklore, dont nous allons parler.

★
★ ★

Il ne nous reste plus, pour connaître ce que nous pouvons appeler l'iconographie Renaissance des boiseries de Saint-Bertrand, qu'à examiner la série des trente-deux têtes en haut-relief qui dé-

8. Cf. VILLOTTE, *op. cit.*

9. Voir MALE, *La clef des allégories peintes*, dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} mai 1927.

corent les revers des hauts dossiers, à l'extérieur du chœur (16 hommes, 16 femmes alternés).

Les costumes de ces personnages sont de fantaisie et, en général, « à l'antique ». Il n'y a que deux exceptions bien nettes : les numéros 136 et 161 (hommes) qui sont habillés, coiffés, comme on l'était au XVI^e siècle. Il y a de ces têtes italianisantes partout, en France, à cette époque, à Toulouse²³ et ailleurs, hors de France aussi. La gravure en donna des modèles²⁴. Que représentaient ces images habituellement ? Rien du tout, sans doute : la figure humaine y était réduite au rôle d'élément décoratif. Il y a, pourtant,—entre autres peut-être—un cas où un sens est attribué à des images un peu analogues. C'est à Caen, dans la décoration de la Tour des Gendarmes²⁵ : une femme, coiffée d'un casque à tête de lion, est accompagnée de cette inscription : MORTEM AMOR VINCIT, l'Amour est vainqueur de la

23. Cf. *suprà* : Hôtel de Bernuy.

24. Heinrich VOGTHER, peintre, imprimeur et graveur sur bois, en 1524 à Wimpfen, en 1527 à Strasbourg, en 1538 et 1539, imprimeur au même endroit, qui se rendit plus tard à Augsburg, publiait en 1545 : *Ein Fremds und wunderbars Kunstbüchlin allen Molern, Bildtschitzern, Goltschmiden, Steynmetzen Schreynern, Platnern, Waffen und Messerschmiden hochnutzlich zu gebrauchen*. (Un étrange et merveilleux livret d'art hautement utile à employer pour tous mouleurs, tailleurs d'images, orfèvres, tailleurs de pierre, menuisiers, lamineurs (?), graveurs d'armes ou de couteaux, chez Jacob Frölich, à Strasbourg (4^e contenant 700 gravures sur bois. Il y donne des modèles de figures analogues (surtout à celles de la tour de Caen) dont 9 sont reproduites, p. 294 du *Catalogue* de Joseph Baer et Cie à Francfort (date ?) (Bibl. de M. Gavelle).

25. A vrai dire, s'il y a tel personnage vu de trois quarts qui mérite d'être comparé tout à fait à nos têtes de Saint-Bertrand, d'autres en bas-relief, se présentent de profil qui sont plutôt des médaillons au sens propre du mot.

Mort ²⁶. Une femme qui respire une fleur (sujet que nous trouvions tout à l'heure aux miséricordes de St-Bertrand) est intitulée : PVDI[CITI]-A VINCIT AMOREM, *La Pudeur est victorieuse de l'Amour* ; mais un homme casqué et barbu nous dit : MORS VINCIT PVDICITIAM : *La Mort est victorieuse de la Pudeur* ²⁷. Il semble peu probable qu'une idée chrétienne soit attachée à nos personnages « antiques » ou modernes de Saint-Bertrand.



Nous allons examiner maintenant un phénomène bien plus intéressant encore. Jusqu'ici, il s'agit d'un art que conduisent les lettrés : les docteurs scolastiques fournissent des thèmes théologiques, ou des humanistes inspirent des compositions que vulgarise la gravure. Nous allons voir dans nos miséricordes : le Folklore.

26. Voir l'habitude italienne, dans l'art, des Triomphes allégoriques.

27. Cf. *Le Musée de sculpture comparée du palais du Trocadero*.

Y a-t-il, au surplus, un lien réel entre les effigies et les inscriptions ? La pudeur virginale est bien en rapport, sans doute, avec la fleur que respire la jeune fille du médaillon ; la force de l'Amour vainqueur de la Mort peut, à la rigueur, être symbolisée par le mufle de lion qui prête sa forme à un casque... Mais le reste ? Un personnage à triple visage nous est donné pour un JANVS.

CHAPITRE III

L'iconographie, le bestiaire, la tératologie traditionnelle issus du Folklore

Le Folklore est divers dans ses origines, divers dans ses manifestations ; il est plus ou moins ancien, plus ou moins conscient, il recèle de très vieilles traditions d'art, déformées par le peuple, comme ces chansons qu'il répète avec d'étranges pataquès accrus d'âge en âge.

Il convient de mettre ici, comme la meilleure des introductions à cette étude, un texte de saint Bernard, abbé de Clairvaux, que Champfleury a cité à juste titre comme un document de premier ordre ¹ :

« A quoi servent, dans les cloîtres, sous les yeux des frères, et pendant leurs pieuses lectures, ces ridicules *monstruosités*, ces prodiges de beautés difformes ou de belles difformités ? Pourquoi ces *singes* immondes, ces *lions* furieux, ces monstrueux *centaures*, ces *animaux demi-hommes*, ces *tigres* tachetés, ces *soldats* qui combattent, ces *chasseurs* qui sonnent de la trompe ? Ici *une seule tête s'adapte à plusieurs corps* ; là, *sur un seul corps se dressent plusieurs têtes*. Tantôt un qua-

1. CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la Renaissance*.

drupède porte une queue de serpent, tantôt une tête de quadrupède figure sur le corps d'un poisson. Quelquefois, c'est un monstre avec le poitrail d'un cheval et l'arrière-train d'une chèvre ; ailleurs, un animal cornu se termine en croupe de cheval. Il se montre partout, enfin, une variété de formes étranges, si féconde et si bizarre, que les frères s'occupent plutôt à déchiffrer les marbres que les livres et passent des jours entiers à contempler toutes ces figures, bien mieux qu'à méditer la loi divine... Grand Dieu ! si vous n'avez pas honte de semblables inutilités, comment, au moins, ne pas regretter l'énormité de la dépense ! »².

Nous sommes au XII^e siècle, « l'admonestation de saint Bernard — dit Champfleury — est d'une clarté à désespérer les ergoteurs » qui cherchent le sens religieux de ces figurations.

Il est certain, comme il le dit, que saint Bernard ne voyait dans ces figures que des « caprices sans utilité » et non point des sujets religieux : c'était œuvre de Folklore ; si elle répondait à une intention très ancienne, la *clef* du symbole était perdue dès le XII^e siècle.

Il suffit d'examiner des séries de chapiteaux romans pour faire l'illustration de ce texte.

Dans nos stalles du midi, nous allons retrouver, au XV^e siècle encore, les vieux sujets traditionnels et ceux même que désigne saint Bernard³. Mais

2. CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature antique*, op. cit., p. 25.

3. D'où provenait ce Folklore ? Est-il chrétien d'origine ? Est-il préchrétien et d'origine gréco-romaine, comme centaures et sirènes le feraient croire ? Est-il dans son ensemble préromain et en liaison

le Folklore comporte d'autres traditions qui consistent à réagir de certaines façons identiques devant les phénomènes sociaux, devant les misères de la vie : par exemple, le peuple singe le

avec un tréfonds national extrêmement ancien, gaulois par exemple, ou germain ?

Reprenons une partie des sujets cités par saint Bernard au XII^e siècle :

I. — *Animaux* : a) Singe. — Signalé dans l'art antique sous un aspect caricatural habillé en homme. (Voir la *Caricature antique* de CHAMPFLEURY). Il signale également, p. 300, des figurines de singes gaulois et, p. 304, des figures corinthiennes (?) galerie Campana au Louvre. Il croit que ces figures antiques ont servi de modèles aux céramistes gaulois (terre cuite). — P. 305, il signale une figurine de singe de la collection Eugène Piot.

b) Lion. — Le lion tient une place importante dans l'art gréco-romain. Le lion, signalé par Champfleury (p. 26, *ibid.*), représentant le Pharaon des animaux.

II. — *Monstres animaux* : Champfleury, p. 85 de la *Caricature antique*, examine des camées où des formes animales sont étrangement associées.

III. — *Monstres mi-hommes-mi-bêtes* : figurines de bronze à têtes de rats (CHAMPFLEURY, *Caricature antique*, p. 120 et suiv.) — centaures — sphynx.

Quelques rapprochements établissent, cette fois assez nettement, que la tradition iconographique de nos miséricordes médiévales — principalement en ce qui concerne les animaux et les monstres — prend son origine dans l'art antique. Champfleury montre, non moins clairement, que ces idées se renouvellent dans le monde gallo-romain par l'influence et les apports de l'Asie et de l'Égypte. Elles sont en rapport avec les fables d'Esopé, réputées phrygiennes, c'est-à-dire asiatiques, les contes et dialogues de Lucien, autre asiatique. Elles ont une évidente parenté avec une certaine littérature chrétienne apocryphe si proche elle-même des milésiennes et de l'*Ane* de Lucien et d'Apulée. (Sur ce sujet, voir GAVELLE, *Engebrechtsz*, pp. 10, 11.)

Cette tradition est donc préchrétienne. Si elle est classique, c'est avec contagion de l'Orient ; si elle est unie au Christianisme, c'est par la littérature apocryphe en partie d'origine égyptienne ; si elle a des rapports avec les arts barbares, celtiques ou germaniques, c'est que ceux-ci ont été fortement influencés par l'Orient, directement ou par le moyen de la littérature gréco-romaine ou chrétienne orientalisées.

grand monde, invente des royautés burlesques, ou bien il se moque de certaines disgrâces, organise aux dépens de ceux qu'il juge ridicules, des cérémonies parodiant les honneurs rendus aux grandes vertus ou aux hautes situations ; il apporte des consolations grotesques aux petites infortunes. Les plaisanteries sur les maris trompés, sur les veuves qui se remarient, sur les vieux amoureux — et même les jeunes — avec tout ce qu'elles comportent de chansons, charivaris, caricatures, sont de ce Folklore sans cesse renouvelé. Les animaux tiennent une grande place, notamment, dans la vie du paysan. Tout naturellement les histoires qui les mettent en scène devront l'intéresser : histoires de nos amis les animaux domestiques, histoires de nos ennemis les animaux féroces, histoires de nos victimes les bêtes comestibles de la ferme, de la basse-cour ou de la forêt. Enfin, si l'homme du peuple, au moyen âge, croit en Dieu, il croit aussi, et plus encore peut-être, au diable et à ses maléfices. Tout au fond des consciences survit un vieil esprit païen que le christianisme n'a pas anéanti. L'Eglise a dit au peuple que ses *dieux* étaient des *diables* : elle a nui à leur prestige moral, mais elle n'a pas supprimé leurs rôles ni démontré leur impuissance. Le Folklore fera donc une grande place au diable.

Mais le peuple a, aussi, sa façon de comprendre les légendes saintes. Nous pourrions, peut-être, rencontrer des traces de ce Folklore des saints — bien distinct de la Légende Dorée, contrôlée, celle-ci, quant à l'orthodoxie, par le Dominicain qui l'a publiée.

De ces observations peut se déduire une classification des sujets de nos miséricordes issus du Folklore :

1° Sujets remontant à la tradition antique, sans significations évidentes ;

2° Sujets de satire populaire ;

3° Contes et figures d'animaux ;

4° Diableries ;

5° Légendes saintes strictement populaires.

Recherchons ce que nous pouvons trouver de ces cinq catégories de sujets dans les stalles gothiques de La Chaise-Dieu, Saint-Léonard, Villefranche et Rodez. Nous verrons, ensuite, ce qu'a produit, sur cette tradition, l'action corrosive de la Renaissance.

I. — Dans la première catégorie, nous classerons tout de suite les *monstres*.

D'abord, des monstres connus et, dès l'antiquité, désignés par des noms bien déterminés : la *Sirène* (Villefranche-de-Rouergue, Rodez). La Sirène figure dans le blason du moyen âge (elle y est représentée comme ici, un miroir d'une main, un peigne de l'autre ⁴) ; — le *Griffon* (Villefranche-de-Rouergue), que l'on voit dans la sculpture médiévale dès le XII^e siècle ⁵ ; — le *Centaure*, représenté d'ordinaire lançant une flèche (Villefranche-de-Rouergue). ⁶

4. On la plaçait comme girouette au sommet des beffrois, avec ces attributs ; par ex. jusqu'à la guerre de 1914, le beffroy de Bailleul était surmonté d'une sirène avec son peigne et son miroir.

5. VITRY et BRIÈRE, pl. XXI.

6. Cf. *ibid.*, pl. LXXXII (XIV^e s.)

Puis, voici tous les monstres anonymes et variés presque à l'infini : *monstres à têtes d'hommes et de femmes* et *corps de bête* ⁷ (à Rodez, en plusieurs variantes, comme à Villefranche-de-Rouergue, l'un de ceux-ci terminé étrangement en une sorte de recourbement d'escargot) ; ou bien, encore, à *tête de chat sur un corps de griffon* (Rodez) ; — *monstre à double corps pour une seule tête* (Villefranche-de-Rouergue) ; enfin monstre quadrupède, sorte de chien dont le train de derrière forme une grosse tête humaine barbue (La Chaise-Dieu), la barbe mordue par la tête de chien, etc., etc. ⁸

Parmi les autres catégories nous trouverons encore, à vrai dire, des thèmes qui remontent à l'Antiquité.

II. — *Sujets réalistes et de satire populaire.*

Des figures *humaines*, sans signification définie, bustes, têtes, corps entiers, féminines ou masculines de toutes sortes (Rodez, Saint-Léonard, Villefranche-de-Rouergue) : peut-être sont-ce parfois des portraits, plus ou moins chargés ; des scènes plus ou moins burlesques ou simplement familières : *une jeune fille et un chien faisant rô-tir une pièce de boucherie* (Villefranche-de-

7. Voir, dans l'*Illustration* du 4 janvier 1930, un sistre en bois découvert à Ur, en Chaldée, dont un des montants est décoré de monstres à tête d'homme et autres sujets rappelant la décoration des miséricordes de stalles.

8. Certes, ces sujets sont mêlés à d'autres qui ont, sans nul doute, une signification. Parfois, encore, la tradition de l'histoire naturelle de Pline peut, comme le dit le même Champfleury, être pour quelque chose dans cette *tératologie* surprenante.

Rouergue) ; un *homme sauvage* (de ces hommes sauvages, poilus et armés d'une massue faite d'un bâton, qui ont servi d'enseigne à mainte auberge jusqu'au XIX^e siècle) à côté d'une femme nue (Villefranche-de-Rouergue) ; un homme se disloque comme un *acrobate* (Villefranche-de-Rouergue) ; un *autre faiseur de tour montrant son derrière et, en même temps, sa tête entre ses jambes* (Rodez), etc., etc. ; puis, des gens de métiers divers ou de situations sociales variées : un *paysan*, par exemple (Saint-Léonard) ; un *soldat* casqué (*ibid.*) ; une *femme dans un bain* avec la baigneuse qui verse de l'eau dans la baignoire en forme de cuve (Villefranche-de-Rouergue) ; mais ces petites scènes peuvent, peut-être, nous dissimuler des intentions devenues tout à fait inintelligibles de nos jours. J'emprunterai, en qualité d'avertissement, un exemple à une autre région. Une miséricorde de la cathédrale de Rouen⁹ représente une femme qui essaie une galoche à un client dont la jambe est posée sur son genou : scène banale, dira-t-on, qui nous montre, sous un de ses aspects habituels, l'existence des cordonniers et de leurs femmes ou servantes. C'est peut-être tout autre chose¹⁰.

Dans une des folles estampes où Pierre Brueghel a accumulé les symboles des sept péchés capitaux, il nous montre, parmi les images de l'Envie, outre la dispute des deux chiens pour le même os, déjà citée ci-dessus, une femme essayant une pantoufle à un personnage assis que tient une

9. P. LACROIX, *Les arts et les artistes*, 2^e éd. 1869.

10. René VAN BASTELAER, *Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, G. Van Oest et Cie, 1908, pl. 30, *L'Envie*.

sorte de démon. Quel rapport cette scène a-t-elle avec l'Envie ? Il est difficile de le dire : peut-être ce brave homme envie-t-il les élégants qui portent de fines pantoufles et s'efforce-t-il d'accommoder son pied de vilain aux modes du grand monde ? En tout cas, nous pouvons soupçonner la miséricorde de Rouen d'être le symbole de l'Envie.

Certains sujets pourraient être tirés des fabliaux. On cite toujours à ce propos¹¹ la dispute de la culotte, à Presles et à Rouen ; mais, nous allons le voir à propos de scènes d'animaux, il n'est pas certain que les artistes du moyen âge aient jamais pensé à illustrer un ouvrage littéraire en dehors des miniatures qui ornaient les manuscrits : il y a peut-être, plutôt, parallélisme entre les productions de l'art et de la littérature, s'appuyant les unes et les autres sur le même Folklore.

Après les laïcs, les religieux de toutes catégories sont visés par la satire populaire : une tête de *cardinal* ou de dignitaire ecclésiastique coiffé du chapeau (à Rodez) ; beaucoup de *moines* : moine tenant un livre (médaillon de La Chaise-Dieu et miséricorde de St-Léonard) ; trois moines tenant un livre (Rodez) ; d'autres moines (Rodez, St-Léonard). L'Espagne (Ciudad Rodrigo) pourrait nous fournir une plus évidente satire : un moine à ailes de chauve-souris. Peut-être est-ce un diable, du reste, et nous en reparlerons.

Il y a, dans le Folklore, un certain nombre de personnages légendaires ou historiques : *Samson* et *le lion* est un sujet traditionnel. Le héros bibli-

11. MALE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, p. 533.

que est représenté, d'ordinaire, à cheval sur la bête dont il ouvre la gueule de force : on le voit à Villefranche-de-Rouergue, comme on le voit, du reste, à Rouen. On pourrait presque se demander si l'artisan, qui traitait ce sujet par tradition, avait une entière conscience de sa signification.

Reste à citer une catégorie toute spéciale de figures humaines, très en vogue parmi les sculpteurs de la petite imagerie des stalles : *les fous*. Ils ont un costume particulier qui comporte un capuchon ajusté, muni d'ordinaire de grandes oreilles et de grelots : un fou élargissant la bouche avec les doigts (Rodez) ; une tête de fou à Villefranche-de-Rouergue. On trouverait des fous à Presles ; nous en retrouverons à Saint-Bertrand-de-Comminges. D'où viennent-ils ? On pense immédiatement à la grande vogue de la *Nef des Fous* de Sébastien Brant, publiée en 1494. Mais il faut remarquer que cette date est postérieure au contrat de Rodez (1478). Il y a donc lieu de se demander si Sébastien Brant ne reprenait pas un vieux thème populaire. Une fois encore il y aurait parallélisme de l'art et de la littérature et non influence de l'une sur l'autre.

III. — *Les Animaux.*

Ils sont nombreux : mammifères de différents climats ; tête de *bœuf* (Saint-Léonard) ; *chat* emportant une *tortue* (Villefranche-de-Rouergue) ; *porc* emportant un canard (Villefranche) ; tête de porc (Saint-Léonard). L'Espagne nous fournirait un amusant cochon jouant de la musette (Ciudad Rodrigo) ; le *sanglier* paraît aussi à Rodez ; un *lapin* à Villefranche et Saint-Léonard ;

un *chameau* à Rodez. Le chat, déjà vu, se montre assez souvent en compagnie de son ennemi le *chien* ; un chien et un chat (Rodez) ; un chien et deux chats dans une barque (*ibid.*) et ceci pourrait bien être une allusion satirique à la situation d'un homme vivant avec deux femmes dans la même maison ; des chiens (Rodez, La Chaise-Dieu, St-Léonard) ; un levrier bien caractérisé à Villefranche-de-Rouergue. Le *lion* est assez fréquent (Rodez, Saint-Léonard, Villefranche-de-Rouergue).

Mais deux animaux ont une place tout à fait exceptionnelle ; le *renard* et le *singe*.

Le renard emporte une poule à Villefranche-de-Rouergue. — Immédiatement l'on pense au roman de *Renard le goupil*. D'autant plus que, ailleurs, le renard se présente avec tous les caractères d'hypocrisie religieuse que lui prête la célèbre épopée médiévale. A Zamora (Espagne), comme à Amiens, il est habillé en moine et prêche à un groupe de poules. Le roman de Renard est, dans ses premières ébauches, très ancien. Il remonte à la littérature monastique du X^e siècle¹². Mais, une fois de plus, nous dirons que rien ne démontre que la littérature de Renard ait eu seule de l'influence sur notre sculpture populaire. Celle-ci puisait parfois directement dans le même fonds de Folklore oral relatif au renard, où les écrivains ont puisé l'idée qui s'est développée dans toutes les « branches » du roman : voilà tout.

Comment, dira-t-on, trouver la preuve historique de cette tradition orale populaire ? Avec un

12. Cf. résumé de la question avec intéressante illustration dans *Histoire de la littérature française illustrée*, de BÉDIER et HAZARD, p. 28.

peu d'attention, on peut en découvrir la trace dans quelques observations notées par nos anciens écrivains. Noël Du Fail nous apporte ici une précieuse contribution lorsque, dans ses *Propos rustiques*, il nous montre « Robin Le Clerc, compagnon charpentier de la grand' dolouere » commençant « le conte de la cigogne du temps que les bêtes parloient, ou comme Renard desroba des poissons, comme il fit battre le loup aux lavandières lorsqu'il l'aprenoit à pescher, comme le chien et le chat alloient bien loin [peut-être le sujet noté ci-dessus]. Du lyon, roy des bestes, qui fist l'asne son lieutenant et voulut estre roy de tout. De la corneille qui en chantant perdit son fromage, de Melusine, du loup garou, de Cuir d'asnette [Peau d'âne], du moyne bourré, des fées et que souventes fois parloit à elles familièrement, mesme, la vesprée, passant par le chemin creux et qu'il les voyoit danser au bransle, près la fontaine du Cormier... ».

Eh bien ! voilà du Folklore, voilà des sujets de miséricordes, les uns provenant, sans doute, des branches du roman de Renard ; mais d'autres, telles que l'histoire de la cigogne, lui paraissent étrangères et elles sont antérieures, il est inutile de le remarquer : la tradition antique des histoires animales, reliée elle-même à l'Asie, n'était pas encore éteinte. En voici, du reste, des preuves assez claires : le renard et la cigogne sont à Ciudad Rodrigo, en Espagne, dans les miséricordes des stalles ; ils sont au tympan du portail de l'église St-Ursin à Bourges¹³ (XII^e siècle). A côté de

13. BÉDIER et HAZARD, *op. cit.*, pl., p. 29. — Voir sur l'origine orientale de certains sujets, ci-dessus, note 17.

cette fable, voici, au même monument, un renard traîné dans un char par deux coqs. Champfleury, sans avoir eu l'occasion de faire l'amusant rapprochement que nous opérons ici, reproduit dans son *Histoire de la caricature antique*, p. 88, un jaspe rouge antique où se trouve gravé le même sujet (Musée de Florence).

Les *singes* méritent une égale attention.

Il y a des singes à Villefranche-de-Rouergue, à Rodez, comme nous en voyons aussi en Espagne, à Ciudad Rodrigo ¹⁴. Parfois, le singe est un simple et honnête singe qui fait des tours de son métier (Villefranche), mais, parfois aussi, il imite, de façon burlesque, les manières de l'homme : le voici cavalier à Rodez et, à la Chaise-Dieu, cavalier d'un cochon. Souvent encore, il commet quelque incongruité, comme à Villefranche, où nous le trouvons occupé à souffler à l'aide d'un soufflet de foyer, dans le derrière d'un camarade qui paraît très content de cette médication ¹⁵.

Parmi les oiseaux, nous trouvons : le *cygne*, les *oies*, le *canard*, la *chouette* (à Rodez, à Villefranche-de-Rouergue). La *chauve-souris*, que les gens du moyen âge devaient considérer comme un oiseau, est sculptée sur une miséricorde de Saint-Léonard.

14. A ce propos, une remarque peut être faite : singe, en espagnol, se dit *mono*, moine *monge*. N'y-a-t-il pas là quelque jeu de mots ?

15. Ces singes ont des ancêtres très lointains, tout une généalogie qui remonte à une très haute antiquité (Egypte), et tous les degrés intermédiaires se retrouveraient aisément. La famille est, au XV^e, au XVI^e siècles, très nombreuse (singes se rendant au tournoi, représentés dans des marges de manuscrits, singes dans les frises de la cathédrale d'Amiens, singe de la Vierge de Dürer). Nous allons les retrouver bientôt ayant gardé tout leur prestige en pleine Renaissance.

A Saint-Léonard, aussi, un *poisson*. A Villefranche-de-Rouergue, un *serpent* ou, peut-être, plutôt, une anguille.

IV. — *Les diableries.*

Le *diable* et les *démons* n'apparaissent pas dans la sculpture de nos miséricordes méridionales du XV^e siècle, à moins qu'ils ne soient déguisés, en singes ou en monstres par exemple. Cette *carence* est-elle le fait du hasard ou d'une sorte de proscription d'origine ecclésiastique ? Chose étrange, c'est, semble-t-il, en Espagne, que l'on découvrirait les plus grandes hardiesses en ce genre et en d'autres. Nous y avons noté, tout à l'heure, un moine à ailes de chauve-souris, probablement un démon. Nous y relèverions encore : un démon tenant la place du prêtre dans un confessionnal (cathédrale de Léon), une vieille femme conduisant le diable par une corde (Barcelone), enfin, dans une scène de l'Evangile, la tentation au désert, un élément de Folklore : le costume monacal du Tentateur ¹⁶ (Mont Serrat).



Que restera-t-il de cette iconographie populaire, quelque trente ou quarante ans plus tard, à Saint-Bertrand-de-Comminges ?

16. Sur le diable en froc, voir GAVELLE, *Le diable déguisé dans des tableaux et gravures du XVI^e siècle*. — Le diable apparaissant en moine se trouve aussi dans le Folklore roumain. Dans ce même Folklore « il faut une très vieille femme pour arriver à vaincre le diable ». Cf. N. JORGA, *La création religieuse du Sud-Est européen*, pp. 118, 126.

I. — *Sujets remontant à la tradition antique.*

Il ne s'agit pas de sujets empruntés à l'antiquité par des artistes savants, italianisants, guidés, inspirés par des lettrés humanistes, mais bien de sujets hérités du moyen âge et incorporés au Folklore.

Quels monstres appartiennent, à St-Bertrand, à cette catégorie bien définie ? Il n'est pas toujours aisé de répondre avec assurance, car la tradition du métier peut ramener à un type médiéval des monstres authentiquement gréco-romains d'origine immédiate ; (première interprétation d'un graveur de tradition gothique ; deuxième interprétation d'un sculpteur de métier gothique). De ces figures mi-gothiques, mi-renaissance, il y a de nombreux spécimens aux parcloles de Saint-Bertrand : elles se combinent ou s'associent aux acanthes classiques avec une fantaisie étonnante dont on ne trouve, peut-être, nul équivalent ailleurs ¹⁷.

Il y a telle figure monstrueuse ailée dont la tête ressemble à celle d'un chien ; telle autre porte une tête d'homme barbu sur un corps d'oiseau qui se termine par une sorte de chenille. Une fantaisie particulièrement étrange réunit deux têtes d'oiseaux, bec contre bec, et placées de telle façon que l'ensemble forme une sorte de tête unique et monstrueuse. Une *harpie* — dénommée à tort

17. Nous avons noté le caractère germanique de cette décoration, en rapport avec l'imagination étrange de Duvet, telle qu'elle se manifeste dans telle planche de son Apocalypse (Cf. ROSENTHAL.) où le monstre aux sept têtes est tout-à-fait dans le même esprit. — Aussi, Bartsch avait-il classé Duvet parmi « les vieux maîtres allemands » tout en contant qu'il avait vécu à Langres.

femme-chauve-souris par les ciceroni — n'a pu être empruntée à un document classique ; elle est venue jusqu'à nous au travers de la tradition médiévale : c'est une harpie transfigurée par le Folklore.

Un monstre particulièrement répugnant, d'une conception tout à fait digne de Jérôme Bosch ou de Pierre Brueghel, sert d'accoudoir entre les stalles 35 et 36 ; c'est un *limaçon* à tête semi-humaine. Le limaçon est souvent représenté au moyen âge : Champfleury l'a noté à juste titre ¹⁸.

Il nie avec grande raison une interprétation bizarre, qui avait été risquée, d'une miniature où un archer vise un limaçon. Il a trouvé, dans la gravure d'un *compost* du XV^e siècle, une femme et des gens d'armes s'attaquant à cette « très orde beste, qui des vignes les bourgeons mange » ¹⁹. Il n'y a donc pas nécessairement un symbole caché sous toutes les images de limaçons que nous pourrions trouver. Sommes-nous assurés que nul symbole, nulle intention satirique n'a inspiré le sculpteur ? N'oublions pas tel patois du midi, où la bête est appelée *cogoulho*. N'y a-t-il pas là quelque allusion à la *cagoule* des moines, quelque intention de vitupérer l'hypocrisie que Dante a représentée en enfer punie par le port d'une chape de plomb ?

Ces monstres composites sont bien dans la tra-

18 CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature au moyen âge*, 2^e éd., pp. 39 et suiv.

19. Cf. *Manuscripts et livres* (différentes bibliothèques) ventes 28, 29 et 30 nov. 1905, par X. P. DE VRIES, Amsterdam, n° 9 (planche), ms. du XVI^e s. flamand, en marge: chevalier à pied combattant un limaçon.

dition millénaire dont nous avons constaté la suite au XV^e siècle, ils la prolongent jusqu'au XVI^e. Dans la même catégorie, il faut ranger un bon-homme chauve tirant de l'arc sur une *femme-fleur*²⁰.

II. — *Sujets réalistes ou de satire populaire.*

Faut-il ranger dans cette seconde catégorie le sujet de miséricorde représentant un homme nu offrant une fleur à une femme nue ? Faut-il y reconnaître un produit de l'humanisme, quelque peu transformé par le métier gothique ? Faut-il y voir un motif traditionnel digne d'être annexé à notre première catégorie ?

La satire populaire nous fournit, en deux exemplaires, un sujet célèbre au moyen âge : un *magister*, en bonnet carré de docteur, fustigeant un écolier, (car il ne s'agit nullement d'un moine, bien qu'on le dise parfois).

« A l'église Notre-Dame de Saint-Lô, dans la Manche, dit Champfleury²¹, par le maître d'école qui donne le fouet à un enfant, le sculpteur a sans doute voulu symboliser la désobéissance, la paresse »... Peut-être ? L'allusion véritable peut aussi nous échapper complètement. La miniature d'un manuscrit de la B. N., reproduit par Champfleury²² représente une classe composée de singes — maître et élèves. Le maître administre une

20. Les femmes-fleurs étaient bien connues au moyen âge par le *Roman d'Alexandre* où l'on retrouve la tradition antique déformée par le Folklore — occidental et oriental — et l'imagination des poètes.

21. *Op. cit.*, pp. 184-185.

22. *Op. cit.*, p. 205.

solide fessée à l'un des petits singes à l'aide d'une poignée de verges.

Une gravure de Pierre Brueghel, datée de 1557²³, représente une école avec cette inscription en latin : « Quand quelqu'un emmène un âne stupide à Paris, s'il est ici un âne, il ne sera pas un cheval là-bas. » Et en flamand : « Quand même l'âne monte à l'école pour apprendre, il est un âne et il n'en reviendra pas cheval. »

Le maître est assis, un écolier troussé devant lui qu'il s'apprête à fouetter avec sa main droite. L'âne écolier est derrière lui, à une sorte de pupitre, chantant d'après une feuille de musique, ses lunettes près de la feuille. Somme toute, il semble que la fessée soit l'exercice essentiel de l'autorité magistrale et serve à désigner le maître d'école. Peut-être y a-t-il, dans ce sujet, moins de satire et d'ironie que l'on ne croirait d'abord ; c'est l'image typique d'une profession. Le dos — et ce qui suit — fournissaient, aussi, une excellente forme d'accoudoir.

Parmi les professions, voici, à Saint-Bertrand, un moine (il a malheureusement subi les injures du temps et des hommes qui ont brisé ses mains et usé sa figure). Des têtes (un homme et une femme en costume du XVI^e siècle) pourraient représenter les hautes classes de la société²⁴ (sur deux miséricordes). — Une tête barbue et chauve fait encore un excellent accoudoir, que les siècles ont poli à souhait, sous le frottement des mains ecclésiastiques. Il serait hardi de chercher une si-

23. Pl. 142 de VAN BASTELAER, *Estampe de P. Brueghel*.

24. Peut-être aussi Pierre de Provence et la belle Maguelonne ? (Sujet que l'on trouve dans la plaquette n° 739 de MOLINIER).

gnification à ce motif. — Une femme à grande chevelure, un oiseau sur l'épaule, doit être une *sorcière*. Une sorte de *nain* ou d'enfant est armé d'un bouclier où est figuré une face humaine lunaire. Il doit y avoir là quelque intention ethnographique.

Toutes les figures humaines énumérées ici sont d'un esprit plus populaire que savant : c'est du Folklore plutôt que de l'art à l'usage des élites. Peut-être, seulement, certaines figures de Turcs sont-elles de ce que l'on pourrait appeler du *Néofolklore*, je veux dire le produit de la vulgarisation opérée par les gravures sur bois, ancêtres illustres — ancêtres pourtant — de nos images d'Epinal. Mais nous reviendrons, dans le chapitre suivant, à ces têtes de Turcs.

Le Folklore apparaît encore aux stalles de St-Bertrand, et de façon bien intéressante, dans un détail tout à fait inattendu de cette image de la Vierge-Mère qui décore l'une des jouées de l'entrée principale. L'enfant Jésus porte un singulier objet que les personnes peu renseignées sur les anciennes mœurs locales prendraient facilement pour un bilboquet. C'est en réalité un *cascaret*, jouet composé d'un bâton et de deux noix qui, mis en mouvement à l'aide d'une ficelle, faisait un bruit de crécelle²⁵.

III. — *Animaux*.

D'animaux de type courant, il n'y a pas de nombreux exemples à Saint-Bertrand. Le *chien*,

²⁵. Renseignement fourni par M. Alexandre Abadie, éditeur de la *Revue de Comminges* qui a retrouvé un fabricant de ce jouet et a bien voulu en faire exécuter un spécimen.

plus ou moins stylisé, est, avec le singe, le mieux représenté : un chien très contourné, très déformé ; un chien tête baissée ; un chien rongéant un os. — Le *cheval* apparaît sous forme de têtes.

Mais voici le *singe*, vieil ami des caricaturistes depuis les temps lointains de l'antique Egypte. A signaler, d'abord, un individu exceptionnel : une sorte de lion à tête simiesque accroupi à un accouoir. Il est probable que l'artiste a voulu représenter une espèce de singe particulière. Un singe dont les mains sont, malheureusement, brisées et la tête fort usée ; un personnage à tête simiesque, habillé d'un froc dont le capuchon est renversé (moine, *mono* ?). Il est incorporé à l'ornementation Renaissance feuillue d'une parclose. Enfin, à la miséricorde 62, deux singes enchaînés tout à fait dans la tradition médiévale, mais ils sont copiés sur une gravure d'Israël von Meckenlen²⁶. La même gravure a fourni le modèle d'un des côtés de la parclose entre les stalles 32 et 33. La tradition médiévale se trouve fixée — et perturbée par conséquent — par la gravure. Cette gravure créera ce que nous avons appelé tout à l'heure une sorte de Néo-folklore, le Folklore de l'imagerie.

IV. — *Diableries.*

Je ne vois aucune diablerie reconnaissable à Saint-Bertrand, à moins, toujours, que le diable ne soit dissimulé sous la peau d'un singe ; à moins aussi que l'on ne reconnaisse la marque du diable au sujet de la sorcière portant un oiseau sur l'épaule, mentionnée ci-dessus.

26. Cf. VILLOTTE, *Les stalles de St-B.*, p. 56.

V. — *De légende populaire des saints*, nulle trace, non plus que dans les stalles du XV^e siècle.

★★

Si nous procédons maintenant à un examen similaire des stalles de la grande cathédrale de l'Armagnac, nous trouvons, bien plus réduite encore, la part du Folklore.

I. — La tradition antique des monstres paraît entièrement arrêtée. S'il y a des sujets antiques, ils sont tous d'origine savante : ils sont les purs produits de l'esprit nouveau de la Renaissance. Seul *l'homme sauvage* de la stalle 97 (à senestre) est dans cette tradition.

II. — En revanche, *les sujets réalistes* sont nombreux, moins dans le sens satirique et caricatural que dans une donnée de pure observation pittoresque. Ils peuvent être divisés, eux-mêmes, en un assez grand nombre de catégories. Ils regardent : 1° *le monde religieux* ; — 2° *la vie militaire* ; — 3° *le monde des artistes* ; — 4° *les métiers divers* ; — 5° *l'exotisme ou l'orientalisme* ; — 6° *les fous*.

1° A la miséricorde 99, quatre personnages en costume de chœur chantent d'après une grande pancarte ; à la parclose 113, une sorte d'enfant de chœur tient un objet qui ressemble à un miroir (patène ? ostensor ?).

Les moines ou ermites ont fourni une contribution relativement importante : parclose 16-17 et 12-13, un moine tient son chapelet ; parclose 99-98, un moine montre un livre du doigt comme

s'il enseignait ; parclose 88-89, deux religieux, avec des livres, causent ; parclose 68-69, un moine a, à ses pieds, une sébille de mendiant. — Peut-être ces figurines indiquent-elles l'intention de représenter, dans leurs occupations réglementaires, les différents ordres religieux : contemplatifs, mendiants, enseignants, théologiens, etc.

2° *La vie militaire.* — Il suffit de feuilleter le volume XI du *Peintre graveur* d'Adam BARTSCH, VI^e partie, contenant la table générale des vieux maîtres allemands, pour reconnaître l'intérêt que les artistes prenaient à la vie pittoresque des armées au XVI^e siècle. Le *soldat*, avec ses vertus et ses vices, ses habillements bizarres, ses armes et ses panaches, était un modèle très recherché de petits maîtres qui sont comme les Charlet de ce temps-là. Il apparaît ici plusieurs fois. Parclose 64-65, le voici symbolisé par un homme assis, portant des manches à crevés et un béret. Ses jambes se terminent en pattes de lion (allusion au courage, à l'orgueil farouche du lansquenet (?) ²⁷ ; parclose 49-50, un homme moustachu vide, sur le bout d'un banc où il est assis, un sac plein de monnaie qu'il porte sur son épaule gauche. Il ne faut pas se croire, il me semble, en présence d'un paisible et honnête banquier : non, la moustache révèle le soldat comptant le produit de son pillage ; parclose 6-7, un vieillard assis, en longue robe, charge une arquebuse. Son costume à crevés sous la robe, son occupation révèlent aussi un vieux soldat ; parclores 108-107, 100-99, ce sont des soldats encore probablement, mais des Turcs (nous

27. Peut-être, aussi, un diable déguisé en soldat.

en reparlerons) ; parclose 90-91, une sorte de soldat s'appuie sur un bouclier ; enfin, stalle 1. à senestre, un homme vêtu gaillardement, un soldat de toute évidence, se montre plus que galant envers une jeune fille qui porte une lampe : scène très militaire.

3° *Le monde des artistes.* — Il n'y a que des musiciens, mais la corporation est très bien représentée par un joueur de serpent assis, à la parclose 54-55. — Aux parcloles 113-112 et 39-40, autre joueur d'instrument à vent ; à la parclose 110-109, un joueur de vielle.

4° *Métiers divers.* — Un seul métier est nettement représenté : celui de l'*apothicaire*. Le maître est accompagné d'un personnage qui est, sans doute, son apprenti ou garçon — nous dirions en argot moderne son *potard*. — Le groupe est malheureusement très détérioré. L'*apothicaire* est un des personnages, aussi, représenté aux stalles de la cathédrale d'Amiens. C'est que le métier était un des plus riches de la bourgeoisie et les contes se plaisent alors à le mettre en scène²⁸. C'est aussi un de ceux qui prêtent à la plaisanterie. — Une scène de bain (plusieurs femmes, plus des personnages brisés) nous rappelle peut-être les *étuves* du moyen âge. Je ne sais pourquoi Maeterlinck croit devoir y reconnaître un sujet flamand (un bain mixte ?) comme si la Flandre avait le privilège des *étuves* !... Des personnages en robe,

28. Voir les *Cent nouvelles nouvelles*, par exemple. — Sur l'importance du métier d'*apothicaire*, voir la notice sur LABRUYÈRE et sa famille, éd. SERVOIS. Plaisanterie sur les *apothicaires* : la maison de l'*apothicaire* à Montferrand.

jeunes ou vieux, représentent, peut-être, des docteurs ou des magistrats.

Ces sujets peuvent illustrer parfois des proverbes. Par ex. parclose 19-20 : deux têtes sous un même bonnet.

5° *L'exotisme*. — Nous avons noté deux *Turcs*, dont l'un, les mains et les jambes attachées ensemble par de courts liens, se montre dans une position particulièrement humiliante. Nous avons remarqué, déjà, des têtes de Turcs aux stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges, en signalant le caractère d'actualité de ces figures, et c'est dans un chapitre spécial, en conséquence, qu'il faut les classer²⁹.

6° Nos vieux amis les *fous* sont un peu oubliés. Ils sont déjà démodés probablement. Est-ce même bien un fou qui est représenté à la parclose 105?

Dans la frise de la stalle 3-4, paraissent deux enfants se disputant un bâton, comme font les fous de Saint-Bertrand, mais ces enfants sont nus et ils n'ont pas les attributs des fous (bonnets à grelots).



En somme, ce que nous avons appelé le Néofolklore, issu de la gravure, l'emporterait sur la tradition médiévale dans les figures humaines de la petite sculpture laïque des stalles d'Auch. Un seul sujet suffirait à rétablir l'équilibre, à ce point de vue, entre nos deux monuments du XVI^e siècle ; il est extrêmement curieux et mérite attention : peut-être est-il une légende du Folklore

29. Voir ci-après.

religieux relative au métier des forgerons, peut-être est-il l'illustration d'un conte satirique hostile aux femmes. Voici, en tout cas, ce que représente la miséricorde dont il est question (stalle 96) : une femme est tenue, la tête sur une enclume, par de solides compagnons et le maître forgeron tape sur cette tête à grands coups de marteau. Cette singulière « histoire » rappelle celle de *Lustucru* que Champfleury a étudiée dans son *Histoire de l'imagerie populaire* ³⁰.

Tallemant des Réaux (cité par Champfleury, p. 250) a parlé de *Lustucru* dans ses historiettes.

« Quelque folâtre, dit-il, s'avisa de faire un almanach où il y avoit une espèce de forgeron, grotesquement habillé, qui tenoit une femme avec des tenailles et la redressoit avec son marteau. Son nom étoit *L'Eusses-tu-cru*, et sa qualité *médecin céphalique*, voulant dire que c'étoit une chose que l'on ne croyoit pas qui pût jamais arriver que de redresser la tête d'une femme. »

Champfleury publie une gravure sur bois normande du XVIII^e siècle et il se demande si ce bois serait « celui de l'almanach dont parle Tallemant des Réaux ». Mais, dans l'estampe, la tête seule de la femme est, séparée du corps, tenue avec des tenailles sur l'enclume. Il n'y a rien de précis dans la notice de Champfleury quant à l'origine de cette histoire qui, probablement, remonte à une époque bien plus ancienne que celle de l'almanach.

Du reste, il en existe une autre version. Dans un petit livret à l'usage des enfants, que nous

30. CHAMPFLEURY, *Histoire de l'imagerie populaire*.

n'avons pu retrouver, l'histoire suivante était, d'après le récit que nous en a fait un jeune lecteur, raconté à peu près ainsi :

Jésus, qui se promène avec saint Pierre, dit à son compagnon : « N'as-tu jamais pensé à te marier ? » Le saint répond : « Si, Seigneur, mais il est très difficile de trouver une femme. » — « Eh bien ! la première que nous rencontrerons, je te la donnerai et je vous marierai. » — Bientôt, en effet, une femme se présente, mais elle est vieille et laide. « Voici ta femme, dit Jésus, mais tu n'as pas l'air bien content. Je vois ce que c'est : tu la voudrais plus jolie ; sois tranquille. »

Jésus conduit saint Pierre et la femme à la forge de saint Eloi. Celui-ci met la tête de la fiancée sur l'enclume et, en quelques coups de marteau, en refait une très jolie personne.

Un compagnon forgeron, qui avait chez lui une belle-mère affreuse, se dit : « Je vois comment il faut faire. ». — Il amène la vieille mégère à la forge, la couche, bon gré mal gré, sur l'enclume, à son tour, et, du premier coup, lui met la tête en bouillie. Heureusement saint Eloi intervient, répare le malheur, non sans admonester fortement son compagnon.

Cette histoire a tout le caractère d'un monument de Folklore religieux. Elle se rattache à ces contes de l'Europe orientale où le Christianisme est singulièrement accommodé. M. Jorga nous signale, en effet, ceci quant au rôle de saint Pierre dans ce Folklore religieux du Sud-Est européen ³¹ :

31. M. JORGA, *op. cit.*

« Saint-Pierre est représenté de ce côté [Sud-Est de l'Europe], comme un humble compagnon de Dieu, qui, dans cette fonction, n'est pas Dieu Sabaoth, mais bien le Christ, le nouveau Dieu, celui qui a vaincu Satan et prépare une nouvelle ère du monde. C'est un homme, *un simple vieillard accompagnant Dieu*, qui, lui-même, se présente en homme très âgé, très pauvre, en haillons, demandant l'hospitalité surtout aux pauvres, parce qu'il sait que les riches ne le recevront pas. »

Il est clair que le conte est en relation avec cette légende du Sud-Est européen. Peut-être l'histoire de Lustucru en est-elle dérivée : en tout cas, notre stalle d'Auch est bien tributaire du Folklore et peut-être d'un Folklore religieux d'origine orientale, auquel la prédication franciscaine pourrait n'être pas restée étrangère ³².

32. Sur le rôle des Franciscains dans la diffusion du Folklore religieux oriental en Europe, voir GAVELLE, *Engelbrechtsz.*

CHAPITRE IV

L'iconographie comportant des allusions à l'actualité

Ce chapitre sera bref, car cette catégorie de sujets est, somme toute, la moins favorisée.

A Saint-Bertrand, nous avons remarqué les figures de saint Roch et de saint Sébastien, sculptées dans les panneaux des stalles basses. Nous avons encore retrouvé saint Roch et saint Sébastien dans le retable du maître-autel. Il se pourrait que ces figures fussent, comme nous l'avons remarqué, des ex-voto, souvenirs des quelques pestes qui auraient, par l'intercession des saints Roch et Sébastien, épargné la cité de Comminges : « Les épidémies de peste, dit M. Henri Clouzot, à propos d'une allusion de Rabelais, étaient si fréquentes au XVI^e siècle, qu'il est difficile de se servir de cette allusion pour dater la composition du premier livre [de Gargantua]. On peut, cependant, songer à la peste de 1531, qui débuta dans le midi de la France et se répandit jusqu'à Paris, où Marot fut atteint (*Ep. au Roy*). Au mois de juillet 1532, Jean Bouchet s'était réfugié aux champs pour fuir le fléau qui désolait Poitiers (*Ep. fam. LVII*). En 1534, nouveaux bruits de peste, et

nouvelle retraite du poète ¹. » Nous pouvons penser, nous aussi, aux mêmes épidémies. Il ne serait pas improbable, non plus, de retrouver des allusions semblables dans les figures de la Mort que nous avons signalées aux stalles d'Auch.

Un autre fléau menaçait, alors, l'Europe occidentale : l'invasion turque. Nous avons trouvé plusieurs têtes à turban à Saint-Bertrand-de-Comminges, lesquelles pourraient constituer des allusions à ce grand souci de nos pères. Les allusions sont plus précises encore, peut-être, à Auch : une partie des soldats moustachus pourraient être des Turcs ².

Pour nous rendre compte de l'importance de la question turque, nous expliquer comment elle a pu manifester son influence sur la sculpture des stalles, il suffit de nous reporter encore à la magnifique édition de Rabelais, par M. Abel Lefranc et ses collaborateurs ³ : « Au reste, d'une manière générale, les mentions relatives à la croisade et aux Turcs, toutes mises dans la bouche de Panurge, se rapportent à une série de préoccupations et d'événements contemporains, dont les chroniqueurs nous ont transmis l'écho, à plus d'une reprise, soit en 1532 même [année de Pantagruel], soit aux alentours de cette année. Le péril turc se manifeste alors avec une grande acuité ; des processions solennelles eurent lieu, à l'occasion de la panique qu'il suscita, en mai 1532. Il y a une série d'alternatives, pendant lesquelles les choses de

1. RABELAIS, édition Abel Lefranc, t. II, p. 259, note 4.

2. Voir le Turc dessiné par Holbein pour l'*Eloge de la Folie*, repr. p. 49, éd. du *Pot Cassé*.

3. *Ibid.*, t. 3, p. XXX.

Turquie se trouvèrent au premier plan de l'actualité. Ainsi, le 11 février, des lettres furent adressées au Sacré Collège pour obtenir du Pape qu'il autorisât le roi à demander au clergé de France une aide pour la guerre qu'il préparait contre les Turcs. Les succès de ces derniers, un moment fort inquiétants, firent place à des revers décisifs que leur infligea André Doria, à la fin de 1532, quand il réussit à chasser leur flotte de la Mer Ionienne et à prendre Coron et Patras. En septembre-octobre 1532, grande défaite des Turcs en Hongrie. On comprend donc que Panurge se soit plu à évoquer les faits et les lieux qui restaient présents à l'esprit des Français de ce temps-là. »

On comprend aussi la présence des Turcs dans la figuration des stalles de Saint-Bertrand et d'Auch.

Il y a encore une autre allusion à l'Orient à Auch (stalle 72, à droite) : un chameau monté par un personnage dont la face écrasée, à grandes oreilles, semble celle d'un nègre : excellent morceau, qui pourrait avoir été inspiré par une miniature persane.



Il semble que les premiers temps de la Renaissance et le grand mouvement qui se produit alors en Europe aient développé nouvellement, dans l'imagerie de nos stalles, les sujets d'actualité, les sujets intéressant la politique internationale : nous n'avons rien trouvé de tel au moyen âge.

Au XVII^e siècle, ces sujets disparaîtront de la décoration des boiseries tout autant que les sujets du Folklore traditionnel.

CONCLUSION

La Renaissance n'a pas modifié l'organisation du chantier, la formalité juridique qui le créait ; tout au plus a-t-elle porté atteinte à la spécialisation des métiers.

Elle a eu pour effet évident de susciter, au fur et à mesure de sa *découverte* de l'antiquité, une série nombreuse de styles. Elle a amené, dans la composition, une sorte de désordre, un manque d'unité, pendant une cinquantaine d'années, ce qui ne s'était jamais produit à l'époque purement gothique, malgré l'internationalisme des ateliers.

Les doctes mécènes, au courant des choses d'Italie, ont, souvent, introduit, en France, le style ultramontain à l'antique ; parfois, au contraire, ont-ils, comme à Auch, ralenti le mouvement et réduit, autant qu'ils pouvaient, l'inconvénient du mélange des styles.

Les maîtres de la Renaissance sont, souvent, comme ceux de l'époque antérieure, étrangers au pays où ils travaillent.

On ne trouve pas trace sensible de l'influence flamande dans nos stalles du midi au début du XVI^e siècle.

L'iconographie, et la décoration animale (sym-

bolique ou non) ont subi une énorme modification. Nous les voyons, à la fin du XV^e siècle, liées encore à l'art roman et même à l'Orient chrétien ou païen. L'iconographie principale est, alors, dominée par la Théologie et par ce que l'on a appelé l'esprit franciscain. La Renaissance discrédite l'art chrétien pathétique et tue la tradition orientale des monstres ; elle réduira bientôt la part de la Théologie au minimum dans la décoration des stalles. Elle introduit dans l'art religieux, sous prétexte de comparaison avec des sujets bibliques, des sujets païens et antiques.

Puis, l'Eglise chassera les intrus. (Elle se fera, on le sait, au Concile de Trente (1563), sévère à l'excès), mais le divorce s'accroîtra entre elle et l'art : le prêtre collaborera de moins en moins avec l'artiste, celui-ci se croira un jour assez cultivé pour régler les sujets ; le théologien sera, du reste, de moins en moins apte à les lui inspirer. Les stalles du XVII^e siècle seront encore de très belles boiseries — rien de plus — rien de moins pourtant, car le métier y est encore excellent.



Tel est, résumé à grands traits, l'essai que nous venons de risquer. Nous aurions voulu présenter un ouvrage où nous aurions parlé, comme il le mérite, du charme incomparable de ces vieilles boiseries. Les longues heures passées dans le calme des cathédrales désertes et silencieuses, l'émotion des découvertes dans le monde miraculeux des Saints de la *Légende Dorée*, des fantômes du Folklore et des monstres venus jusqu'à nous du

fond des âges ; la vue de tant de formes belles, harmonieuses ou étranges, de tant de lumières ambrées tombant des vitraux sur les vieux chênes polis, laissent, dans la mémoire, des joies que l'on voudrait traduire. On se reprocherait pour un peu des analyses brutales... Mais, aussi, on redoute les moyens d'expression médiocres et l'on renferme en soi le trésor que l'on craindrait de montrer sous un jour indigne de lui.

· ANNEXE I

RODEZ

Bail à prix-fait des stalles, 9 mai 1478

Convention entre l'évêque de Rodez et son chapitre, d'une part, et maître André Sulpice, menuisier, de Marvejols, d'autre part :

1° L'ŒUVRE. — *Maître André fera le chœur de la cathédrale, en bois, avec le trône épiscopal et les stalles hautes et basses, à l'imitation du chœur de Béziers, dont dessin joint au contrat. — Il y aura, au-dessus du dais des stalles, un promenoir.*

Maître André fera encore les quatre grandes portes de l'église.

2° LE PERSONNEL. — *Il aura, avec lui, pour ce faire, sept valets (menuisiers ou sculpteurs en bois).*

3° LES DÉLAIS. — *Le travail durera, au plus, huit années.*

4° LA RÉTRIBUTION. — *Pour sa nourriture, celle de sa femme, d'une servante et des sept valets, il recevra: a. 550 setiers de blé (1/2 farine, 1/2*

grain) en comptant 60 setiers par an, en quatre livraisons. — b. 120 pipes de vin, en comptant 15 par an. — c. Pour un bœuf et quatre porcs à saler par an, 11 livres tournois (en tout 88 livres), plus 12 livres, en raison du travail supplémentaire que constituent la chaire épiscopale et les portes (en tout 100 livres).

5° LE LOGEMENT. — Une maison est mise à la disposition de maître André, pour lui et sa compagnie.

6° LES MATÉRIAUX. — Il sera fourni de panneaux, montants, clous et colle aux frais de la fabrique. Il pourvoira au reste.

7° GARANTIES. — Les deux parties contractantes donnent hypothèque.

Sequentes conventiones et pacta fuerunt habite et passate inter Reverendum in Christo patrem et dominum nostrum dominum Ruthenensem episcopum et suum venerabile Ruthenense capitulum et dominum operarium dicte ecclesie et dominum Petrum Andree procuratorem fabrice ecclesie Ruthenensis nomine ejusdem fabrice, ex una parte.

Et magistrum Andream Supplicii menuserium loci de Marologio diocesis Mimatensis, ex altera :

Et primo fuit conventum per et inter dictas partes, quod dictus magister Andreas debet teneatur et promisit facere totum chorum Ruthenensis ecclesie ab utroque latere de fuste extisa et minutata, completum cathedra episcopali sive pontificali et aliis sedibus altis et bassis omnino et penitus munitum, et ornatum sive fabricatum ad totalem modum et effigiem chori ecclesie Bitte-

rensis ; cujus ibidem formam seu protraitum idem magister ostendit ; quam formam dominus Petrus Valentini secum retinuit. Quequidem chori latera protendentur ab ingressu porte nove usque ad tor-senas ante majus altare dicte ecclesie stantes.

Item faciet et complebit desuper revestituram sedum decens ambulatorium quo possit fieri circuitus dicti chori, et muniet repositoriis ad partem parietum lateralium circuitus dicti chori et pro ponendo paramenta ejusdem congrue et de-center.

Item portas dicti chori et torseriarium et ascensus revestiarum in pede dicti chori existentis pariter faciet et complebit juxta rey exigentiam congrue et decenter, et nichilominus quatuor portas magnas introitus utriusque lateris dicte ecclesie cum suis portanellis et revestimentis modo et forma per eum oblatis.

Item et ad operandum et complendum premissa omnia et singula habebit continuo septem famulos artifices et scientes in arte menusarie sive lignorum sculptores qui secum operabuntur in materia fabricationis dicti chori cathedre et portarum suis expensis et sumptibus ac denariis de infra dicto pretio persolvendis.

Item et pro perficiendo et penitus complendo predicta omnia et singula cum predictis famulis sive artificibus secum habebit et sibi necessarium esse dixit terminum octo annorum continuorum ab incepto opere computandorum quemquidem terminum domini prelibati sibi concesserunt.

Item et pro alimentis sui ipsius, sue uxoris et unius ancille ac dictorum septem famulorum artificium pro dicto opere et pro dicto tempore sibi

dabuntur seu solventur ipso durante quinginta et quinquaginta sextaria bladi, medietas frumenti et medietas siliginis mensura Ruthene, pro quolibet anno dictorum VIII^o annorum computando sexaginta sextaria, solvendo tamen sexaginta sextaria mixtim ex frumento et siligine quolibet anno, ut dictum est, ita quod singulis annis quibus operabitur, tradatur et sibi solvatur congrua quota.

Item similiter pro toto tempore predicto et operis complemento solventur sibi sex viginti decem pipe vini portate in predicta villa et mesure dicte ville, computando et solvendo pro quolibet anno quindecim pipas vini et alias juxta rotam dicti temporis et operis prout supra.

Item pro uno bove et quatuor porcis salsandis singulis annis dictorum octo annorum solventur sibi undecim libras turonenses que ascendunt pro toto dicto tempore quater viginti octo libras turonenses et ultra duodecim libras turonenses pro aditamento cathedre episcopalis et portarum, et sic in cumulo pro dicto carnalatgio dabuntur sibi centum libre pro rota temporis et operis prout supra.

Item ultra et pro integro pretio universali pro hiis omnibus operandis perficiendis et integre complendis ad modos et effigies predictos sibi solventur et promissi solvere fuerunt per dominos predictos videlicet Reverendum in Christo patrem et dominum Ruthenensem episcopum, operarium et procuratorem fabrice videlicet mille septingenta libras turonenses monete turonensis.

Quequidem summa sibi satisfiet per congruas partes divisa annuatim sicut opus predictum per ipsum continuabitur unde sibi in aliis provideat

et suis famulis quos habiturus in numero jam dicto satisfaciat de stipendiis eorum prout volet et opus requiret.

Item providebitur sibi per dominum nostrum seu ejus ex parte de domo congrua et libera ad inhabitandum et operandum et perficiendum predictum opus pro se et famulis ac familia jam dictis durante dicto tempore nisi infra dictum tempus esset completum penitus juxta modum prenotatum.

Iem pariter providebitur sibi de materiebus videlicet fustibus, postibus, clavis in opere necessariis et glutino dumtaxat expensis fabrice, in aliis sibi ipse magister Andreas providebit prout operis exhigentia postulabit.

Et pro premissis omnibus et singulis tenendum, servandum, attendendum et complendum modis et formis superius contentis dicti domini Reverendus in Christo pater ac dominus Rhutenensis episcopus dominus Petrus Blanchissonis operarius, dominus Petrus Andree procurator et nomine fabrice, presertim pro solvendo predictas summas et rerum quantitates eidem magistro Andree bona fabrice erga eum et suos, ipse magister Andreas pro se et suis, pro complendo, attendendo et de puncto ad punctum perficiendo omnia et singula prescripta erga dominos episcopum capitulum et fabricam sese in propria persona sua que bona mobilia et immobilia realiter mutuo et invicem obligaverunt et yppotecaverunt. Actum in aula episcopali Ruthenensi die VIII^a madii anno Domini millesimo quadringentesimo septuagesimo octavo, presentibus Reverendo patre et domino, domino Petro de Chalenconiio Sancte Sedis apostolice

prothonotario, venerabilibus viris dominis Stephano de Cortinis in legibus licentiatum et in decretis baccalaureo officiali predicto, Glanderio de Castonovo, Joanne de Malorivo, canonicis Ruthene, dominis Petro Valentini, Petro Ramundi de Paderiis priore de Brussaco, Johanne Sabbaterii rectore de Blansaco, Guillelmo Bertrandi et Johanne Drulha presbiteris Ruthene habitatoribus testibus requisitis et me Grogori notario.

(Arch. de l'Aveyron, *Fonds du Chap. de Rodez*, original sur papier dans la caisse de la Fabrique¹.)

1. Reproduit ici d'après BION DE MARLAVAGNE.

ANNEXE II

AUCH

Contrat relatif aux stalles, 1552

Marche faict entre Reverend Pere en Dieu Messire Pierre de Ghinucciis, evesque de Cavailon, vicaire general de Monseigneur le R^{me} Cardinal de Ferrare, arcevesque d'Aux, et Messieurs les Chanoynes de lad. eglise d'Aux, d'une part ; et maistre Dominique Bertin, menuisier de Tholose, d'aulture, scavoir est que led. Bertin fera la besougne cy apres expeciffiee pour l'œuvre du cueur de lad. eglise.

Et premierement, led. Bertin sera tenu faire quatre grandz pilliers des dossiers et parachever ceulx qui sont commencez, tant pilliers que demy pilliers, et faire ung demy pillier, qu'est l'affinement des boutz des chaires devers l'autel, de la pareure et façon des aultres qui sont desjà pousez.

Item, plus sera tenu led. Bertin faire quatre grandz dossiers et achever ung qui est commence ; tout de la pareure et façon des aultres qui sont pousez ; et aussi ung qui est perce à jour par en

hault, le reduire en la forme des aultres ; et faire les formarets necessaires pour entretenir lesd. pilliers.

Item, plus sera tenu le susd. Bertin abaisser les deux chaires haultes qui sont devers l'autel et les reduire chascune en deux, et les faire comme les aultres.

Et aussi reduira led. Bertin les deux entrees que sont au bout du cueur devers l'autel chascune en deux chaires, les rendant parfaites de tout point comme les aultres jà faictes, faisant les entrees par le bout.

Item, plus achevera led. Bertin les troys paneaulx qui sont sur le portal de l'entree du cueur, et fera deux pilliers qu'il y fault pour acompaigner lesd. paneaulx, de la pareure et façon des aultres, et comme ilz sont commencez.

Item, plus parachevera tous les coingz des ongles des museaulx, tant aux haultes chaires que aux basses, et adjoustera et chevillera lesd. museaulx, non point chercher ny charger le besouignes comme ilz sont faictz sinon commodement.

Et pour conclusion de tout ce dessus, led. Bertin rendra les pilliers et dossiers tant des haultes chaires que des basses parfaictz, comme ceulx qui sont desjà po[u]sez aud. cueur de tout point et tant qu'il en sera besoing, contenant toute la longueur de la platte forme que y est, reservé les chaires tant de Mons^r l'arcevesque que du comte, que sont au fons du cueur esquelles led. Bertin ne sera tenu toucher.

Item, plus par le dessusd. marche led. Bertin ne

sera tenu aucunement rien faire ne toucher aux revers ou frontieres de dessus les dossiers, ny aux haultes et grandes croces, ny aux basses aussi, sinon que les basses croces que seront faictes led. Bertin les posera en leur lieu ; et faire servir les ymaiges desd. crosses aux aultres où n'en a point, et en faire, s'il n'en y a asses de faictes, tant que sera besoing, reserve à la grande chaire.

Et pour faire la susd. besougne, lesd. Mess^{rs} de Cavaillon, vicaire, et du chapitre seront tenuz bail-
ler par le tresorier de la fabricque aud. Bertin pour ses travailz et peines, la somme de mil sept cens livres tournois, et une maison qu'il meublera à ses despens pout loger led. Bertin et ses serviteurs, ensemble luy fourniront boys et siages, colle et ferrures necessaires à la susd. œuvre.

Item, plus led. Bertin prandra et s'aydera de tout le boys, ouvre ou non ouvre, qu'est en l'atelier des menuisiers ou ailleurs, s'il en y a, pour led. ouvrage.

Et se paieront lesd. mil sept cens livres, scavoir est, quand led. Bertin viendra commencer luy seront baillees cent livres avant la main ; et les seze cens livres restantes se paieront movs par moys, que monte pour chascun moys. LXVJ l. XIIJ s. IIIJ d., que luy seront baillees à la fin de chascun desd. moys. Et sera tenu led. Bertin d'avoir parfaicte lad. besougne dans deux ans à compter du premier jour d'apvril mil cinq cens cinquante deux, qu'il sera tenu venir commencer ; et si plustost que desd. deux ans lad. besougne est achevee, plustost sera paye entierement, de sorte que à fin d'œuvre, fin de paye.

Item, sera tenu led. Bertin, dans le quinziesme de ce moys de mars VCLJ bailler pleiges dans Tholose de faire et parfaire le susd. ouvraige en la forme que dessus.

P. Episcopus Cavalicen., vicarius Aux. J. de Mage. de Montelugdino. Añs Ferrier. Dominique Bertin. J. Burin.

Extraict de son original et collationné par moy,

J. DABELLO.

Au dos : Pactes pour le chapitre d'Aux.

Pour la fabricque.

A Monsieur le Chanoyne Saint-Martin, à Tholose ¹.

1. Reproduit ici d'après Mgr DOUAIS.

ANNEXE III

Archevêques d'Auch de 1490 à 1562

Cardinal Jean DE LA TRÉMOILLE, 1490-1507.

Cardinal François DE CLERMONT - LODÈVE,
1507-1538.

Cardinal François DE TOURNON, 1538-1551.

Cardinal Hippolyte D'ESTE, 1551-1562.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT PROPOS .

Objet du présent travail : étudier la transition du moyen âge à la Renaissance jusqu'au milieu du XVI^e siècle, dans un groupe de stalles (Rodez, Auch, Saint-Bertrand-de-Comminges) en nous aidant de comparaisons faites avec des stalles d'autres pays, p. 5.

BIBLIOGRAPHIE. p. 7.

PREMIÈRE PARTIE : HISTORIQUE

CHAPITRE I.

Le contrat et les modalités de son exécution.

A. — Étude du contrat qui est à l'origine de toute construction de stalles : le contrat de Rodez comparé à d'autres, p. 13. — 1. La rédaction de l'acte, p. 13. — 2. Les clauses, p. 14.

La Renaissance a-t-elle modifié la forme ou le caractère du contrat ? Non à en juger par les comparaisons, p. 24. — Différents systèmes simultanés de rétribution, p. 25.

B. — Division du travail en vue de l'exécution du contrat : le menuisier, p. 26 ; le sculpteur, p. 27 ; le marqueteur, p. 28 ; part du client ecclésiastique dans l'établissement du programme des *histoires*, p. 28 ; collaboration éventuelle d'un peintre à l'esquisse des *images*, p. 30.

Conclusion : la Renaissance semble ne rien avoir modifié dans le contrat ni dans les modalités de son exécution, p. 31.

CHAPITRE II.

L'art : le style et son évolution.

Les différentes phases de la Renaissance à ses débuts, p. 32. — Nos humanistes s'intéressent, enfin, aux arts et dirigent les artistes : d'où la seconde Renaissance, p. 34.

Le dernier style gothique des stalles : adaptation au bois de l'architecture flamboyante, p. 35. — Réalisme de sa décoration humaine, animale, végétale, p. 35. — Méthodes de dessin qui donnent à cette décoration son caractère proprement gothique, et, aux ensembles, leur homogénéité, p. 36.

Le style purement gothique des stalles de Rodez, p. 37.

Le style, gothique dans l'architecture, Renaissance dans une grande partie de la décoration, des stalles d'Auch, p. 38. — Caractère un peu « barbare » de cette décoration, p. 41.

Le style purement Renaissance, mais mal unifié, des stalles de Saint-Bertrand, p. 41. — Innovation dans la forme des parcloches, p. 43. — Les marqueteurs italiens, p. 44.

Conclusion : manque d'homogénéité et de stabilité du style Renaissance entre 1500 et 1550, inférieur en cela, au gothique, p. 45. — L'unité se refera seulement au XVII^e siècle, p. 46.

CHAPITRE III.

Les mécènes.

Le style Renaissance a-t-il été introduit dans nos stalles sous l'influence de grands personnages revenus d'Italie ? p. 47.

Différents mécènes successifs des stalles d'Auch : le cardinal de Clermont-Lodève et sa famille maternelle (Amboise), traditions d'art, missions en Italie, p. 48. — Il entreprend ou continue des stalles gothiques, p. 51. — Le cardinal de Tournon ; missions et séjours en Italie p. 51. — Le cardinal Hippolyte d'Este ; italien, fils de Lucrèce Borgia ; son vicaire-général¹ Ghinucci, italien, p. 52. — Leur contrat, en 1552, spécifie pourtant que l'on, continuera ainsi que commencé, c'est-à-dire, en architecture gothique, p. 53.

Le mécène des stalles de Saint-Bertrand : l'évêque Jean de Mauléon ; petit seigneur comparé aux précédents, p. 55. — Ne semble pas avoir séjourné en Italie ; se montre pourtant amateur résolu du style italianisant, p. 57.

Conclusion : Les très grands personnages sont toujours les plus éclectiques. Si, souvent, ils ont été les introducteurs de la Renaissance, ils ont tenu, à Auch, un rôle contraire, en respectant l'héritage de l'époque antérieure, p. 57.

CHAPITRE IV.

Les maîtres et leurs collaborateurs.

Quels gens de métier ont travaillé à cette époque de transition sur nos chantiers de stalles ? p. 58

André Sulpice, le menuisier de Rodez du XV^e siècle, étranger à la région p. 58. — Absence ou pénurie de renseignements sur Auch et Saint-Bertrand, p. 59. — Idée du recrutement des ateliers prise dans d'autres pays : caractère interrégional et international de ce recrutement, p. 63.

Le chantier d'Auch en 1552 ; Dominique Bertin, son chef, « menuisier de Toulouse » ; en réalité : architecte d'origine parisienne, p. 64. — Part de Bertin : modifications, achèvement ; fourniture de plusieurs dossiers à grandes « images », p. 66. — Le sculpteur de la majorité des grandes « images » a travaillé de 1538 à 1552, p. 69. — Qui a dessiné ces figures ? Peut-être le peintre des vitraux, p. 70. — Un premier sculpteur, probablement italien, avait fourni plusieurs grandes « images » et, aussi, quelques petits morceaux, p. 74. — Le deuxième sculpteur était-il allemand ? p. 75. — Les miséricordes, Renaissance, rappellent l'art espagnol, p. 76. — Quatre personnalités principales ont pu collaborer aux stalles d'Auch : un sculpteur italien ; le peintre Arnaut de Moles (auteur des vitraux) ; un deuxième sculpteur de nationalité douteuse ; un troisième sculpteur (ornemaniste) espagnol, p. 77. — Est-il possible que le deuxième sculpteur ait été l'un des Bachelier ? p. 78.

Qui furent les auteurs des stalles de Saint-Bertrand ? Aucun texte d'archive, p. 84. — Ressemblances et dissemblances avec les stalles d'Auch, p. 84. — Les parcloles ne sont-elles pas l'œuvre d'un Allemand ou d'un Hollandais ? p. 87. — Analogies des stalles de Saint-Bertrand avec des monuments de Toulouse, de Rouen, du Portugal : explication, p. 89.

Conclusion : les artistes qui ont réalisé la Renaissance aux stalles d'Auch et de Saint-Bertrand étaient, les uns français et italiens ; d'autres, probablement, espagnols ; d'autres encore, peut-être, allemands ou hollandais. Aucune trace sensible de tradition précisément flamande. Un seul nom connu : Bertin, p. 89.

DEUXIÈME PARTIE : ICONOGRAPHIE

CHAPITRE I.

Les grands thèmes religieux.

A. — L'iconographie principale.

Différents sujets en usage : suites de saints ; princes fondateurs ; suites de l'Ancien et du Nouveau Testament, p. 91.

Le plan iconographique de Saint-Bertrand : Histoire de la Rédemption, p. 92. — Introduction (coté ouest) : la Vierge à l'entrée (*Janua Cali*), escortée des pères de l'Eglise latine et des patrons de la cathédrale et du prélat donateur, p. 92. — Coté nord (Évangile) : la faute de l'Homme, p. 94 ; les Sibylles et les Prophètes annoncent le Sauveur, p. 95 ; le Sauveur, les Évangélistes et saint Bertrand apôtre de Comminges, p. 95. — Coté sud (Épître) : les vices, les péchés, fautes individuelles, p. 97 ; les vertus triomphant de ces vices et accompagnées de personnages vertueux, p. 98. — En pendant aux deux bouts : la Vierge et saint Michel, vainqueurs du démon, p. 99. — Le retable : la Trinité et la Rédemption, p. 99. — A l'extérieur (marqueterie) : les Preux, chevaliers du Christ, p. 100.

Le thème d'Auch, en désordre, mais analogue, p. 104. — La Faute, la préfiguration de la Messe, l'Ancienne Loi, les ancêtres du Sauveur, p. 104 ; gloses et rapprochements classiques, p. 105 ; Prophètes, Patriarches etc., p. 107 ; Sibylles et Vertus, p. 108 ; le Sauveur et ses fidèles ; la Vierge (*Janua Cali*) sur la porte, accompagnée de deux Docteurs, p. 110.

B. — L'Iconographie accessoire.

Bas-reliefs des jouées basses d'Auch : redite de la même grande histoire, p. 112. — Redite aux miséricordes et parcloles, p. 114. — Aux parcloles encore : légendes de l'Hagiographie, p. 118.

Peu de sculpture religieuse accessoire aux stalles de Saint-Bertrand, p. 118.

Conclusion : les stalles d'Auch et de Saint-Bertrand-de-Comminges nous montrent un exposé assez complet de la Religion médiévale, p. 119.

CHAPITRE II.

Les thèmes païens et laïcs de la Renaissance.

Part importante de ces thèmes à Auch : l'Amour, Vénus et Paris, Hercule etc., les dieux ont envahi l'église, p. 120. — Sujets mal déterminés, p. 122.

Éléments allégoriques Renaissance, énigmatiques, à Saint-Bertrand, p. 123. — Têtes Renaissance sans signification précise, p. 124.

Conclusion : l'Iconographie étudiée jusqu'ici (chap. I et II) est un art savant inspiré par des lettrés, religieux ou laïcs ; il reste à étudier dans nos stalles, des éléments d'art empruntés au Folklore, p. 126.

CHAPITRE III.

L'iconographie, le bestiaire, la tératologie traditionnelle issus du Folklore.

Variétés du Folklore dans l'art, p. 126. — Citation de saint Bernard relative à ce Folklore (XII^e siècle), p. 126. — La même tradition est encore vivante à la fin du XV^e siècle (La Chaise-Dieu, Saint-Léonard, Villefranche-de-Rouergue, Rodez etc.), p. 128. — Répartition des sujets sous cinq rubriques : 1. les monstres ; 2. les sujets réalistes et de satire populaire ; 3. les animaux ; 4. les diables ; 5. les légendes saintes, strictement populaires, p. 131.

Qu'en reste-t-il au XVI^e siècle ? A Saint-Bertrand, grand déchet, sous l'influence de la Renaissance, p. 139. — A Auch, déchet bien plus grand encore, p. 146. — Néanmoins, exemple de Folklore religieux (?) à Auch : la femme sur l'enclume (de Saint-Éloi ?), p. 149.

CHAPITRE IV.

L'iconographie comportant des allusions à l'actualité.

Épidémies, p. 153. — Guerre avec les Turcs, p. 154. — Conclusion : innovation du temps de la Renaissance, du moins en ce qui concerne les allusions à la politique internationale, p. 155.

CONCLUSION p. 156.

ANNEXES.

I. — Bail de Rodez, 1478. II. — Contrat d'Auch, 1552. III. — Archevêques d'Auch de 1490 à 1561.

Vu le 31 Mai 1930.

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer.

Le Recteur de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY.

ADDENDA

Page 60, note 2. — Laurens Adam est l'auteur des stalles de la cathédrale d'Auxerre, aujourd'hui détruites. (Cf. Charles PORÉE, *La cathédrale d'Auxerre*; dans *Petites monographies des grands édifices de la France*. Paris, H. LAURENS, 1926.)

Page 69. — Remarquer que le petit espace triangulaire compris entre l'arc en tiers point et la pointe de l'accolade qui le domine, dans la décoration architecturale des hauts dossiers d'Auch, est décoré seulement au-dessus des figures de la *Charité* (35), du *Voyant de Dieu* (36), et de l'*Abner* (7). Ce détail désigne bien ces hauts dossiers comme appartenant à une catégorie particulière. — Il n'existe pas dans le dossier de la *Force* (32). Il faut remarquer encore, du reste, que cette figure qui semble avoir été composée, dessinée par l'artiste italien, pourrait bien avoir été exécutée par le tailleur de la majorité des images : elle est d'une facture assez lourde.

CORRIGENDA

Page 20. — Traduire : frumentum = froment ; siligo = seigle, (latin médiéval).

Page 159. — Même correction.

ERRATA

Page 5. — 2^e ligne, après Comminges, mettre une virgule.

Page 7. — Lire : Dürer, 14.

Page 9. — 15^e ligne, lire : sculpture.

Page 18. — 18^e ligne, supprimer la virgule après que.

Page 24. — 22^e ligne, lire : quarante-six.

Page 26. — Note ; dernière ligne, lire : p. 46.

Page 41. — Lire : ultramontain.

Page 67. — La note 10 se termine p. 70.

Page 87. — 18^e ligne, avant Guillén, mettre une virgule.

Page 94. — Note ; avant sur l'origine, supprimer la parenthèse.

Page 101. — Dernière ligne de la note, fermer la parenthèse.

Page 104. — La note 30 devrait porter le n^o 23 et les autres suivre : 24, 25, etc.

Page III. — 11^e ligne, lire : terrestre.

Page III3. — In fine, lire : 8^o, 9^o.

Page 121. — La note 4 devrait porter le n^o 1, et les autres suivre.

Page 128. — La note 2 devrait être supprimée.

Page 137. — Dernière ligne de la note, lire : note 3.

Page 151. — 3^e ligne, lire : racontée.
